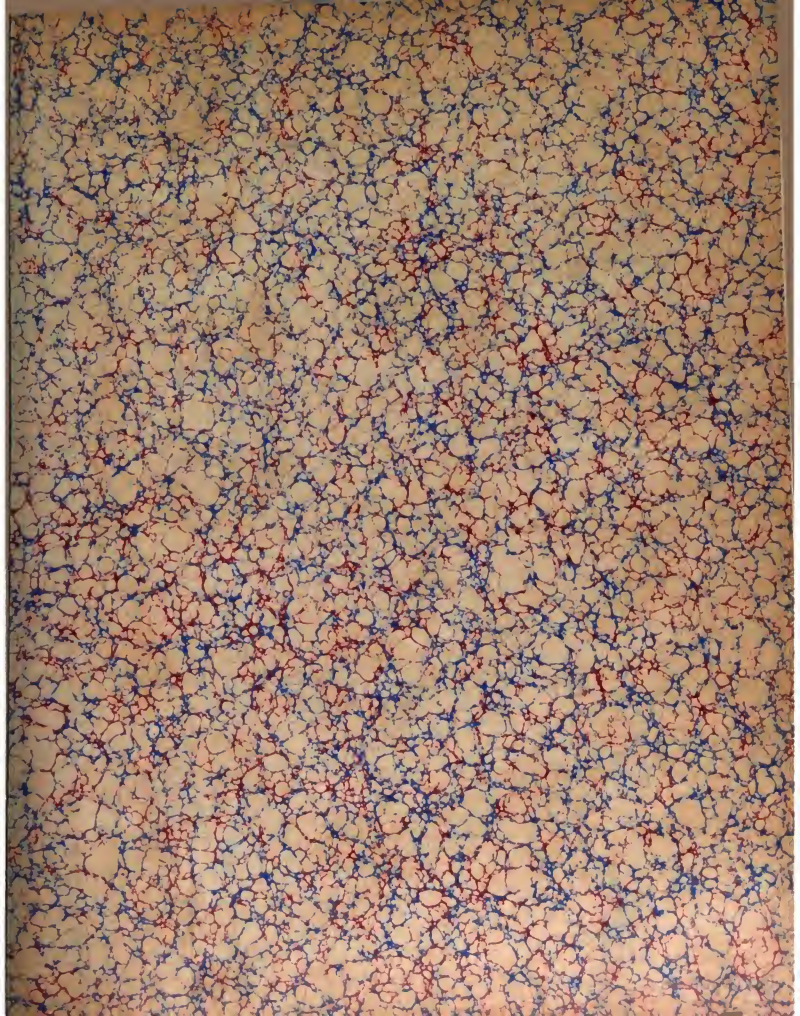
ABHANDLUNG VON DER FUGE: NACH DEN GRUNDSÄTZEN UND BEISPIELEN DER BESTEN IN- UND...

Friedrich Wilhelm Marpurg, Simon Sechter

Digitized by Google



4 Mus. Rh. 2118-2

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Abhandlung von der Fuge.

nach den Grundsätzen und Beispielen der besten in- und ausländischen Meister entworfen

von

FRIEDR. WILH. MARPURG.

Neu bearbeitet,

mit erläuternden Anmerkungen und Beispielen

vermehrt

von

S. SECHTER,

ersten Organisten der k. k. Hofkapelle in Wien.

Eigenthum der Verleger.
Eingetragen in das Vereins-Archiv.

N° 7229. A. *Erster Theil Pr. fl. 10. C.M.*
N° 7229. B. *Zweiter Theil Pr. fl. 12. C.M.*

WIEN

bei Ant. Diabelli u. Comp.

Graben N° 1133.

Digitized by Google

JNHALT
DES ZWEITEN THEILS.

Seite.

Vorläufige Erinnerungen 3

I. Hauptstück.

Von dem dreidoppelten Contrapunkt 4
1. Abschnitt. Vom dreidoppelten Contrapunkt in der Octave 5
2. Abschnitt. Vom vermischten dreidoppelten Contrapunkt 8

II. Hauptstück.

Vom vierdoppelten Contrapunkt 21
1. Abschnitt. Vom vierdoppelten Contrapunkt in der Octave 21
2. Abschnitt. Vom vermischten vierdoppelten Contrapunkt 24

III. Hauptstück.

Vom doppeltverkehrten Contrapunkt 32
1. Abschnitt. Vom zweistimmigen Contrapunkt in der Gegenbewegung 34
2. Abschnitt. Vom dreistimmigen Contrapunkt in der Gegenbewegung 39
3. Abschnitt. Vom vierstimmigen Contrapunkt in der Gegenbewegung 42

IV. Hauptstück.

Vom rückgängigen Contrapunkt 45
1. Abschnitt. Vom einfachen rückgängigen Contrapunkt 46
2. Abschnitt. Vom doppeltrückgängigen Contrapunkt 47
1. Artikel. Vom doppeltrückgängigen Contrapunkt in der ähnlichen Bewegung 47
2. Artikel. Vom doppeltrückgängigen Contrapunkt in der Gegenbewegung 48

V. Hauptstück.

Von der Versetzung einer Composition in verschiedene Bewegungen und deren Auflösung in verschiedene Contrapunkte 51

Seite.

VI. Hauptstück.

Vom Canon 59
1. Abschnitt. Von den verschiedenen Arten und Gattungen des Canons 59
2. Abschnitt. Von der Verfertigung eines Canons 108
1. Absatz. Vom Canon im Einklange mit verschiedenen Sätzen oder Gliedern 109
2. Absatz. Vom Canon in der Octave allein mit verschiedenen Sätzen oder Gliedern 111
3. Absatz. Vom Canon im Einklange und in der Octave mit einem Satze, ingleichen vom Canon in der Secunde, Tert, Quarte, Quinte, Sexte und Septe 112
4. Absatz. Vom Zirkelcanon durch die Töne 120
5. Absatz. Vom vergrösserten und verkleinerten Canon 123
6. Absatz. Vom rückgängigen Canon . 129
7. Absatz. Vom Doppelcanon 132
8. Absatz. Vom Canon, der durch den Zusatz einer Tera drei- und vierstimmig ausgeübt werden kann 134
3. Abschnitt. Von der Auflösung eines Canons 139

VII. Hauptstück.

Von der Singfuge und dem Singecanon 141
Beitrag zum ersten Theile der Abhandlung, Von der Zergliederung und engen Nachahmung eines Satzes 153
Anhang von S. Sechter, Zergliederung des Finale aus Mozarts 41ter Sinfonie in C, als Muster einer freien Instrumentalfuge 161

D. & C. Nº 7229. B.

24/01/482

Digitized by Google

FRIED. WILH. MARPURG'S

ABHANDLUNG VON DER FUGE.

Zweiter Theil.

Vorläufige Erinnerungen.

§ 1.

Wir sind im ersten Theile der Abhandlung von der Fuge bei der Lehre vom doppelten Contrapunkt stehen geblieben, eine Lehre, die man nothwendig inne haben muss, wenn man, ich will nicht sagen, mit zwei Subjecten, sondern nur mit einem Subject, eine Fuge setzen will.

Man componirt aber auch Fugen mit mehreren Sätzen als zweien; man componirt Fugen, wo die Sätze nicht allein in der ähnlichen, sondern auch in der unähnlichen Bewegung unter sich verwechselt werden; man componirt Fugen nicht allein für Instrumente, sondern auch für Singstimmen, und bei allem diesen hat man den Canon nöthig. Wir wollen also alles dieses im gegenwärtigen zweiten Theile nachholen.

§ 2.

Da ich im ersten Theile der Abhandlung, bei der Erklärung der verschiedenen Gattungen des Contrapunkts, nicht allein von drei- und vierstimmigen Doppelcontrapunkten gesprochen, sondern auch durch ein hinzugefügtes u. s. w. zu verstehen gegeben habe, dass es noch Doppelcontrapunkte von mehr als vier Stimmen gäbe; so ist diese Stelle nicht nur denjenigen anstössig gewesen, welche nur den doppelten Contrapunkt im engen Verstande, d. i. einen der Verkehrung fähigen zweistimmigen Satz kennen, sondern auch Männer von mehrerer Einsicht haben dawider einwenden wollen, es wäre nicht möglich, mehr als vier Sätze gegeneinander zu verwechseln, und folglich mit mehr als vier Sätzen eine Doppelfuge zu componiren. Die ersten werden hiemit von der Möglichkeit drei- und vierdoppelt verkehrter Sätze durch hinreichende Beispiele überführt werden. Die letztern aber, ohne sie auf solche Werke zu verweisen, wo sie Fugen mit fünf, sechs und mehreren Subjecten finden können, werden nur gefragt, ob sie niemals fünf- und mehrstimmige Zirkelcanons, und zwar besonders Canons von dieser Art in der Octave gesehen haben? Sind denn da nicht so viele Sätze oder Themata vorhanden als der Canon Stimmen hat? Das neue Thema fängt allezeit in der vorhergehenden Stimme an derjenigen Stelle an, wo die folgende Stimme eintritt.

Die Anzahl der Intervalle, woraus der vollkommene Dreiklang und der Septimenaccord besteht, beweiset nichts. Man müsste sonst überhaupt mit nicht mehr als drei oder vier Stimmen componiren können.

So wenig nun in einer freien Composition der obligate Satz mit drei oder vier Stimmen aufhört, so wenig hört er in der canonischen und contrapunktischen Schreibart damit auf. Wenn dieses oder jenes Intervall in einer sehr vielstimmigen Composition auch sechsmal verdoppelt wäre, so nimt ja hernach jede Stimme bei der Fortbewegung dieses Intervalls einen andern Gang, und daher entsteht die Verschiedenheit oder das Obligate der Stimmen. Wie es aber hier mit einem drei- oder vierstimmigen Canon zugeht, so geht es auch mit vielstimmigern Canons zu. Dass man aber insgemein nur mit zweien, aufs höchste mit drei oder vier Thematen eine Fuge ausarbeitet, rührt daher, weil gar zu viele Themata dem Ohr unfasslich werden, und man lieber durch etwas weniger schwere Ausarbeitungen vergnügen, als durch zu viele Kunst undeutlich, und dadurch verdrieslich werden will. Wir haben es also in der Fortsetzung der Lehre vom doppelten Contrapunkte im weitläufigen Verstande bei den drei- und vierdoppelten (drei- und vierfachen) Verkehrungen einer Composition bewenden lassen, da wir versichert sind,

BSB MÜNCHEN

Digitized by Google

dass demjenigen, der den vierstimmigen Satz versteht, und diese Arten der Verkehrung derselben in seine Gewalt gebracht hat, es nicht schwer fallen wird, zur Lust und Übung weiter zu gehen, und fünf-, sechs-, sieben-, ja mehrfache Contrapunkte, so gut als einen zweistimmigen und daraus eine Fuge von soviel Subjecten zu verfertigen.

Es wird indessen anzurathen sein, dass man zu bequemerer Behandlung der Sätze, zu Fugen mit mehreren Sätzen immer eine Stimme mehr nehme, als Sätze darin vorkommen. So wird z.B. eine Fuge mit vier Subjecten bequemer und besser fünf- oder gar sechsstimmig, als mit eben so viel Stimmen (als Subjecte sind) zu verfertigen sein. Die übrigen Stimmen dienen dann allzeit da, wo es nöthig ist, zur Ausfüllung oder Bedeckung, zumal da in dieser Schreibart hie und da eine vollständige Harmonie vermisst, und die Terz insbesondere sehr oft verdoppelt wird. Doch wird dieser Mangel sowohl als das Ausserordentliche in den Fortschreitungen, die man öfters wagen muss, durch die übrigen in dieser Schreibart befindlichen Vorzüge genugsam ersetzt werden. Dieser Meinung sind *BONONCINI*, *BEHNHARDI*, *THKIL*, *STÖLZEL* und viele andere.

§ 3.

Dass wir von jedem contrapunktischen Beispiele nicht alle möglichen Verkehrungen aufgezeichnet haben, ist deswegen geschehen, weil gar zu viel Raum dazu erforderlich gewesen wäre, und weil man nach Anleitung der vorhandenen Verkehrungen leicht die übrigen dazu finden kann. Es wird auch wohl zuweilen am Schlusse eines Beispiels in dieser oder jener Stimme ein gewisses Intervall, der guten Harmonie wegen, in mancher Verkehrung verändert werden müssen. Dieser innere Ich, damit man es nicht etwa für ein Übersehen halte. Da man im Laufe der Fuge diesen oder jenen Satz, bei der Zusammenbringung derselben, nach Belieben abbrechen kann, weil ja ein Thema nicht eben so lang zu sein braucht, als das andere, und nicht alles bis zum Ende des letzten Satzes verkehrt werden darf, wie man zum Beweise dessen die *FRESCOBALDI'schen*, *FROBERGER'schen* und *BACH'schen* Werke nachsehen kann, so haben wir hier mit gleicher Freiheit zu verfahren die Befugniss gehabt. Doch wird man nicht über drei Beispiele finden, wo besagte Veränderung nöthig ist.

§ 4.

Dass die verschiedenen Sätze sowohl in Ansehung des Eintrittes, wofern nicht andere Ursachen das Gegentheil hiebei veranlassen, als in Ansehung der Fortbewegung der Noten, so viel möglich von einander unterschieden sein müssen, ist schon im ersten Theile gesagt worden, verdient aber hier aufs neue wiederholt zu werden. Übrigens werden die Sätze nach ihren Eintritten gezählt, und der erste ist immer derjenige, welcher in den übereinander gesetzten Stimmen anfängt, der nachfolgende der zweite, u. s. w. der Satz stehe in was immer für einer Stimme.

Erstes Hauptstück.

Von dem dreidoppelten (dreifachen) Contrapunkt.

§ 1.

Wenn drei verschiedene Stimmen so untereinander verwechselt werden können, dass jede zur ersten, zweiten oder dritten, das ist, zum Diskant, zur Mittelstimme oder zum Basse werden kann, so nennt man eine solche Composition einen dreidoppelten oder dreifachen Contrapunkt.

§ 2.

Die Ausarbeitung eines solchen Contrapunkts kann entweder nach den Regeln des doppelten Contrapunkts in der Octave allein oder zugleich nach andern Arten des doppelten Contrapunkts d. i. vermischt geschehen.

Digitized by Google

ERSTER ABSCHNITT.

Vom dreifachen Contrapunkt in der Octave.

§ 1.

Eine Stimme wird hier gegen die andere nach den Regeln des doppelten Contrapunkts in der Octave ausgearbeitet. Also können, ausser allen consonirenden Accorden, auch die dissonirenden darin Statt finden. Doch ist in Ansehung der letztern darauf zu sehen, dass kein dissonirender Accord zum Vorschein komme, der in der Verkehrung eine ungeschickte Gestalt erhalte, z.B. der Nonenaccord. Ferner kann keine Stimme gegen die andere zwei Quarten (nicht einmal gut verdeckte Quarten) hintereinander machen, weil die Quarten zu Quinten werden, und die Quinte darf nicht anders, als wie eine Dissonanz behandelt werden, weil in der Verkehrung die Quarte daraus entsteht; dieses erfodert die Strenge der harmonischen Regeln. Doch es braucht dieser Erinnerungen nicht, wenn man weiss, dass eine Stimme gegen die andere durchaus nach dem Contrapunkt in der Octave gesetzt werden müsse.

§ 2.

Jeder streng ausgearbeitete Satz leidet sechs Versetzungen, worunter die drei ersten als Hauptversetzungen, die übrigen drei als Nebenversetzungen anzusehen sind. Man kann die drei Hauptversetzungen sich in folgenden Zahlen, die wie man sieht, auf die Stimmen, nicht aber auf die Sätze weisen, vorstellen.

Erste Hauptversetzung
1. Diskant.
2. Mittelstimme.
3. Bass.

Zweite Hauptversetzung
3. Bass.
1. Diskant.
2. Mittelstimme.

Dritte Hauptversetzung
2. Mittelstimme.
3. Bass.
1. Diskant.

Jede von diesen Hauptversetzungen hat eine Nebenversetzung, die man erhält,

1tens wenn bei bleibendem Basse die höchste und die mittelste Stimme unter sich verwechselt werden, als:
2. Mittelstimme.
1. Diskant.
3. Bass.

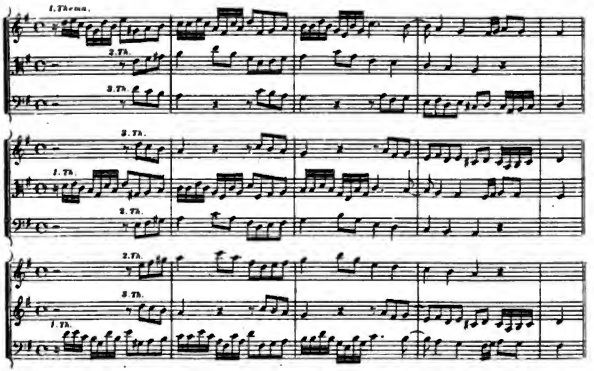
2tens wenn bei bleibender Mittelstimme die höchste und tiefste unter sich verwechselt werden, als:
1. Diskant.
3. Bass.
2. Mittelstimme.

3tens wenn bei bleibendem Diskant die mittelste und tiefste unter sich versetzt werden, als:
3. Bass.
2. Mittelstimme.
1. Diskant.

Hier folgen einige Beispiele.

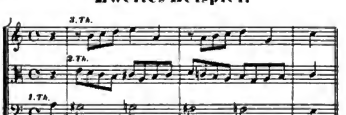
Digitized by Google

Erstes Beispiel.

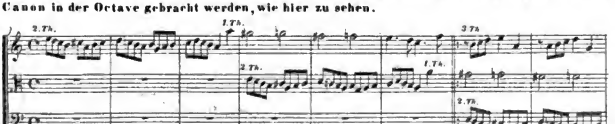


Die erste Stellung enthält die Hauptcomposition, und die zweite und dritte die Verkehrungen derselben. Da nun jede Stellung die Hauptcomposition abgeben kann, und eine gegen die andere als dann eine Hauptversetzung ausmacht, so kann man hier in einem Augenblicke die drei möglichen Hauptverkehrungen eines dreifachen Satzes übersehen. Die Nebenversetzungen kann man nach vorhergegebner Anleitung selbst machen.

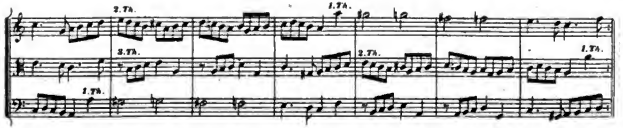
Zweites Beispiel.



Diese drei Sätze können mit ihren Hauptverkehrungen, mittelst eines kleinen Zusatzes, in einen Canon in der Octave gebracht werden, wie hier zu sehen.

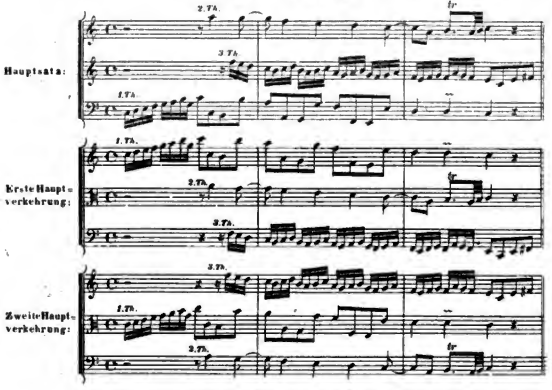


Digitized by Google

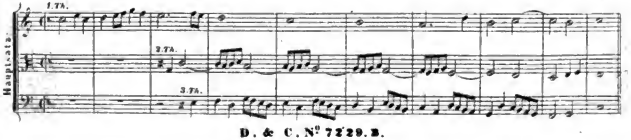


Wer es versuchen will, kann nach dieser Art sowohl das vorhergehende als die folgenden Beispiele dreifacher Sätze von dieser Gattung zu seiner Übung in einen Canon bringen. Es ist gleichviel, mit welchem Satze derselbe beginne, mit dem ersten, zweiten oder dritten, wenn nur die folgende Stimme der vorhergehenden auf eine ähnliche Art nachfolgt, und die Sätze einer reinen Verkehrung fähig sind. Dass die Zusätze ebenfalls eine reine Verkehrung zulassen müssen, versteht sich von selbst.

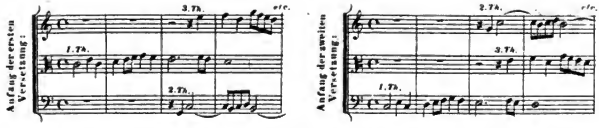
Drittes Beispiel.



Viertes Beispiel.



Digitized by Google



In allen diesen Beispielen sieht man, dass die höchste Stimme zur mittlern und tiefsten, die mittlere zur höchsten und tiefsten, und die tiefste zur höchsten und mittlern wird.

Anmerkung.

Man pflegt öfters den dreifachen Contrapunkt von dieser Gattung mit einer tiefen Nebenstime, und folglich vierstimmig auszuarbeiten. Hier bedarf es der Vorsicht mit der Quinte in den drei contrapunktirenden oberen Stimmen nicht, sie wird ordentlich gebraucht. Doch hat man sich darin vor zwei Quarten hintereinander zu hüten, weil sie in der Verwechslung dieser dreistimmen unter sich zu zwei Quinten werden. Hingegen können hier nunmehr (gegen die Bassstimme) alle Arten dissonirender Accorde ohne Unterschied, Nonenaccorde u. d. g. ohne Gefahr und vortheilhaft gebraucht werden, weil die Grundstimme unverrückt stehen bleibt. Hier ein Beispiel.

Die Verkehrungen kann jeder nach Belieben zu seiner eignen Übung selbst versuchen. Doch werden nur die drei obersten Stimmen nach vorhingegebner Anleitung unter sich verwechselt, und die tiefe, mit *Bassus continuus* bezeichnete Nebenstimme bleibt bei jeder Verwechslung an ihrem Orte, wie man im sechsten Hauptstück, im ersten Abschnitt § 13. in einem Beispiel von gleicher Art sehen wird.

ZWEITER ABSCHNITT.

Vom vermischten dreifachen Contrapunkte.

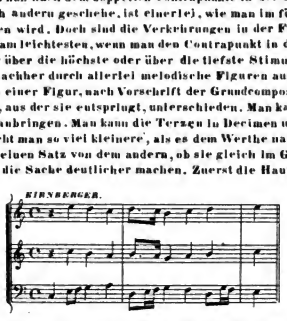
Ein vermischter dreifacher Contrapunkt heisst diejenige Composition, die nicht allein *ad Octavam*, sondern auch nach andern Gattungen des doppelten Contrapunkts verkehrt werden kann. Da es nun ausser dem Contrapunkt in der Octave noch sechs andere Gattungen des doppelten Contrapunkts giebt, wie aus dem ersten Theile der Abhandlung bekannt ist, und wovon bald diese, bald jene mit der andern vermischt werden kann; so erkennt man zwar hieraus leicht, dass es gar vielerlei Arten des vermischten dreifachen Contrapunkts geben könne.

Digitized by Google

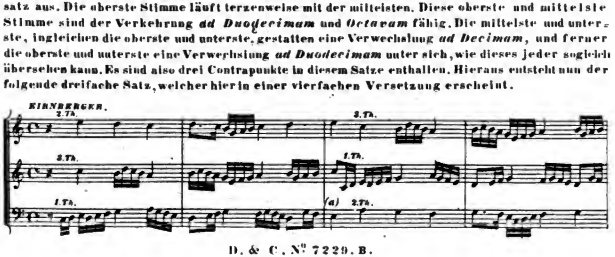
Die eine Vermischung ist aber nicht immer so passend als die andere, wenn der Satz einen guten natürlichen Gesang und eine ungezwungene Harmonie haben soll. Wir überlassen es also einem Liebhaber, allerlei Arten der Vermischung zu wagen, und begnügen uns demselben folgende zwei Arten als die bequemsten zur Probe vorzulegen. (Am Ende dieses Hauptstückes sollen übrigens Andeutungen zu noch anderen Arten vorkommen.) Wenn darin nicht alle Beispiele der vorher erklärten sechsfachen Verkehrung *ad Octavam* fähig sind, so ist dieses theils nicht nöthig, weil man dieser sechsfachen Verkehrung nicht immer bedarf, und theils ist dieser Mangel durch die Verkehrungen nach andern Contrapunkten ersetzt.

Erste Art.

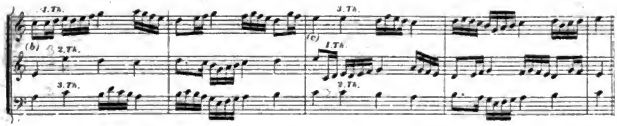
Man componirt zuvörderst einen solchen consonirenden zweistimmigen Satz, der mittelst einer zugefügten Terz, wie im ersten Theile gelehrt wurde, dreistimmig gemacht werden kann. Ob die Hauptcomposition nun nach dem doppelten Contrapunkte in der Octave, der Decime oder Duodecime, oder gar nach andern geschehe, ist einerlei, wie man im fünften Hauptstück dieses Theiles zur Genüge sehen wird. Doch sind die Verkehrungen in der Folge auch darnach einzurichten. Indessen ist es am leichtesten, wenn man den Contrapunkt in der Octave zum Grunde legt, und die Terzen entweder über die höchste oder über die tiefste Stimme hinzufügt. Diese zugesetzte Stimme wird nun nachher durch allerlei melodische Figuren aus der Setzkunst, worin aber die erste und letzte Note einer Figur, nach Vorschrift der Grundcomposition, stets einerlei sein müssen, von derjenigen, aus der sie entspringt, unterschieden. Man kann hie und da, wenn man will, eine kleine Pause anbringen. Man kann die Terzen in Decimen und Sexten verändern. Aus einer grössern Note macht man so viel kleinere, als es dem Werthe nach nöthig ist, und dadurch unterscheidet man dann einen Satz von dem andern, ob sie gleich im Grunde beide einerlei sind. Folgendes Beispiel wird die Sache deutlicher machen. Zuerst die Hauptcomposition:



Die unterste und mittelste Stimme machen einen der Verkehrung *ad Octavam* fähigen Hauptsatz aus. Die oberste Stimme läuft terzenweise mit der mittelsten. Diese oberste und mittelste Stimme sind der Verkehrung *ad Duodecimam* und *Octavam* fähig. Die mittelste und unterste, ingleichen die oberste und unterste, gestatten eine Verwechslung *ad Decimam*, und ferner die oberste und unterste eine Verwechslung *ad Duodecimam* unter sich, wie dieses jeder sogleich übersehen kann. Es sind also drei Contrapunkte in diesem Satze enthalten. Hieraus entsteht nun der folgende dreifache Satz, welcher hier in einer vierfachen Versetzung erscheint.



Digitized by Google



Zuvörderst sieht man die Hauptcompositionen, wo der erste Satz unten, der zweite oben, und der dritte in der Mitte steht. Bei *a)* ist darauf das zweite Thema eine Duodecime tiefer verkehrt worden. Bei *b)* ist eine Versetzung *ad Octavam*, und bei *c)*, wo das dritte Thema um eine Terz erhöhet, und das zweite um eine Decime erniedrigt wird, möchte man zwar dem Anscheine nach eine Verkehrung *ad Decimam* vermuthen. Diese ist aber nicht vorhanden, denn die Intervalle kommen *ad Duodecimam* oder *Quintam* zu stehen, indem der Einklang in die Quinte, und die Secunde in die Quarte verändert wird. Die Verkehrung *ad Decimam* kann auch zwischen diesen beiden Stimmen nicht Statt finden, indem die Terzen zu Octaven werden würden. Hingegen ist das erste Thema gegen das dritte der Verkehrung *ad Decimam* fähig, und wie die drei Sätze dann gegen einander stehen würden, ist hier zu sehen:

Hier findet man aber, dass das dritte Thema in die tiefe Decime, mit diesem aber zugleich das zweite um eine Terz herabgesetzt worden ist. Das erste Thema hingegen behält seine Intervalle, und wird nur um eine Octav höher gesetzt. Die Veränderung einiger Tonstufen durch die Erniedrigungszeichen wird so wenig befremden, als bei der Versetzung *ad Duodecimam* geschehen sein kann, wo ebenfalls die ganzen und halben Töne des Satzes nicht nachgemacht werden können. Doch diese Veränderungen sind aus der Lehre vom doppelten Contrapunkt schon bekannt genug.

Will man nun einen solchen dreifachen Contrapunkt verfertigen, so entwerfe man, wie gesagt, zuerst einen zweistimmigen Satz *ad Octavam*. Man nehme keine Intervalle, wovon die beizufügende Terz mit der andern Stimme dissoniren möchte. Man verhüte, dass nicht zwei Consonanzen von einer Art in gerader Bewegung auf einander folgen. (Man muss also durchaus die Seiten- und Gegenbewegung beobachten.) Ist dieses geschehen, so versuche man die Verkehrung der Stimmen *ad Octavam*, *Decimam* und *Duodecimam* zwei- und dreistimmig. Die besten darunter behält man zur Fuge, weil sie nicht immer alle von gleicher Güte sein können, wiewohl man diesem Mangel durch eine Füllstimme abhelfen kann. Dann aber setzt man auch die Blumen hinzu, und sucht auf vorhin erklärte Art einen Satz von dem andern zu unterscheiden. Man braucht bei dieser Übung und Untersuchung die Sätze nicht, wie hier, (sogleich) an einander zu hängen. Man kann es damit, wie mit den vorigen Beispielen halten, und so, wie man in dem folgenden Hauptstücke einen vierfachen Contrapunkt von dieser Gattung finden wird.

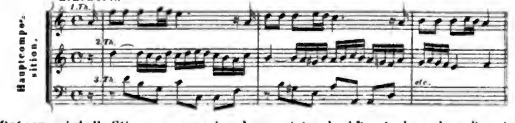
Zweite Art.

Diese gründet sich ebenfalls auf keine andern doppelten Contrapunkte, als die vorige. Sie wird aber auf eine andere Art darnach ausgearbeitet. Die Dissonanzen werden zwar hier nicht ganz

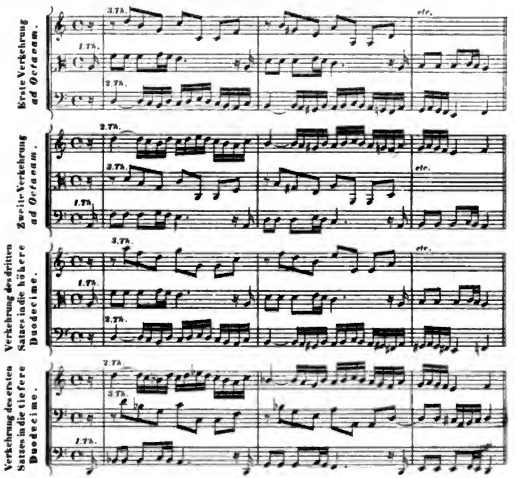
Digitized by Google

und gar ausgeschlossen. Je consonirender aber die Sätze sind, desto bequemer und desto öfter können sie verkehrt werden. Jede Stimme muss zuvörderst gegen die andere *ad Octavam* verfertigt werden. Zwei Stimmen aber müssen besonders unter sich der Verkehrung *ad Duodecimam*, und, wenn man will, auch *ad Decimam* zugleich fähig sein.

Erstes Beispiel.



Ad Octavam sind alle Stimmen gegen einander gesetzt, und *ad Duodecimam* kann die unterste gegen die mittelste und höchste, ingleichen die mittelste gegen die höchste verwechselt werden. (Die Seiten zwischen der mittelsten und höchsten kommen hier nur im Durchgange vor, und verdienen keine Aufmerksamkeit.) Dieser dreifache Satz kann folglich nach beiden Contrapunkten verkehrt werden.

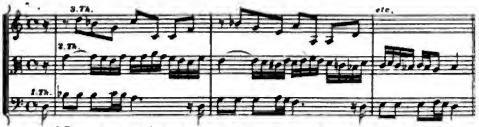


Bei den eben gehabten zwei Verkehrungen in die Duodecime bleiben die übrigen Sätze, ob sie gleich in andere Stimmen versetzt werden (und einige Versetzungszeichen beigesetzt werden müssen).

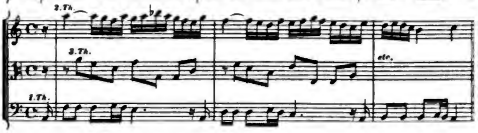
Digitized by Google

In den folgenden Verkehrungen werden zwei Sätze zugleich in die Duodecime verkehrt.

Verkehrung des ersten und zweiten Satzes in die tiefere Duodecime, wobei der dritte Satz bleibt, obgleich er in eine andere Stimme versetzt wird:



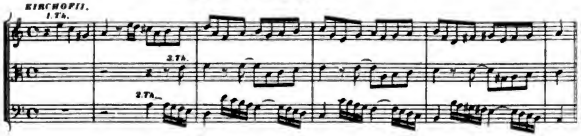
Verkehrung des zweiten und dritten Satzes in die höhere Duodecime, wobei der erste Satz bleibt, obgleich er in eine andere Stimme versetzt ist.



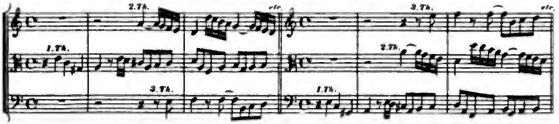
Zweites Beispiel.

KIRCHOFF.

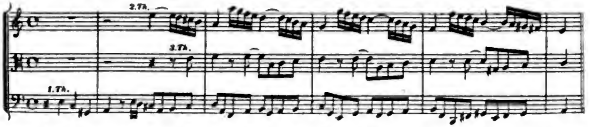
Hauptcomposition.



Ad Octavam ist hier zuvörderst jede Stimme gegen die andere gesetzt. Daher kommen folgende zwei Verkehrungen, wo von jeder nur der Anfang gesetzt ist.

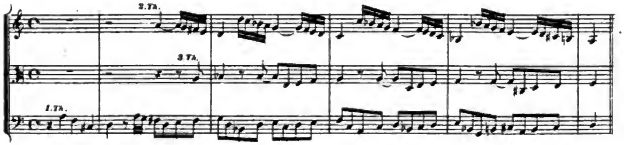


Ad Duodecimam steht der zweite Satz im Basse gegen die übrigen. Daher komt folgende Verkehrung, wo der Bass zum Diskant gemacht und in die höhere Duodecime versetzt wird.



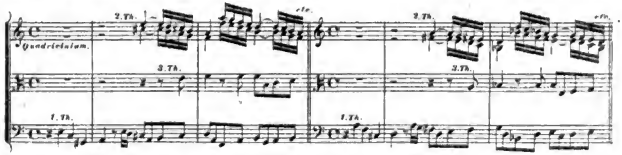
Digitized by Google

Bei folgender Verkehrung wird der Diskant mittelst der Verkehrung in die tiefere Duodecime zum Basse gemacht, mit welchem aber zugleich die Mittelstimme um eine Quinte tiefer versetzt wird. Denn da sich zwischen der obersten und mittelsten Stimme in der Hauptcomposition Sexten finden, diese aber nur unter gewissen (bereits im ersten Theile angegebenen) Bedingungen, die hier nicht Statt finden, im Contrapunkt *ad Duodecimam* gebraucht werden können, so war diese Veränderung der Mittelstimme nöthig, und dadurch kommen diese beiden Sätze, der erste und dritte, nunmehr *ad Octavam* unter einander zu stehen, wie man aus der Vergleichung der Intervalle sehen kann. Den die Sexten zwischen dem ersten und dritten Satz in der Hauptcomposition werden bei folgender Verkehrung zu Terzen u.s.w.



(Es ist also, wie der Verfasser früher schon bemerkte, manche Verkehrung nichts anders als eine Versetzung einer frühern Verkehrung in eine andere Tonleiter. So war die frühere Versetzung in *A-moll*, die jetzige in *D-moll*: sonst ist alles gleich geblieben.)

Ad Decimam sind endlich die oberste und tiefste Stimme aus der Hauptcomposition gegeneinander gesetzt, und daraus entspringen folgende zwei Verkehrungen, wo man von den auf demobersten Systeme zusammengeschriebenen zwei Stimmen die oberste weglassen muss, um die Verkehrung zu finden. Diese vier Stimmen sind aber deswegen zusammengeschrieben worden, damit man sehe, wie ein solcher dreifacher Satz, mittelst einer zugefügten Terz, auch vierstimmig ausgeübt werden könne. Dabei giebt der Augenschein, dass das erste Quatuor aus der ersten Versetzung in die Duodecime, und das letzte aus der zweiten Versetzung in dieselbe entspringt, nämlich von den beiden eben gehabten Beispielen.

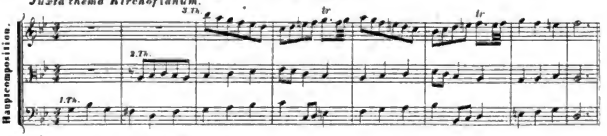


Die hier und an ähnlichen Stellen genommenen harmonischen Freiheiten getraue ich mir sowohl mit Gründen als mit dem Ansehen grosser Männer zu verantworten, wenn ich etwa zur Rechenschaft gefodert werden sollte, (was nun nicht mehr geschehen kann), wie ich zum voraus insbesondere gegen diejenigen erinnere, die den Contrapunkt erst aus meinem Buche lernen werden, um mich hernach zu beurtheilen, ob ich ihn auch recht gelehrt habe.

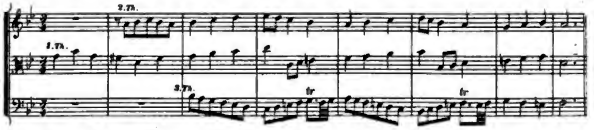
Digitized by Google

Drittes Beispiel.

Juxta thema Kirchoffianum.

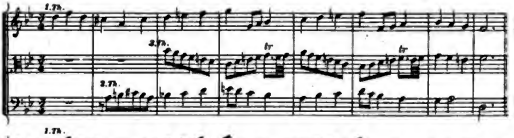


Hier folgt die Verkehrung *ad Octavam*.

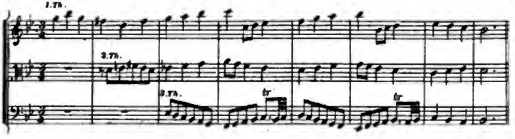


Ad Duodecimam steht (in der Hauptcomposition) der Bass gegen die mittlere und höchste Stimme. Hier eine Probe davon:

Hier wird der Bass des Hauptsatzes mittelst der Verkehrung in die höhere Duodecime zum Diskant. In den zwei letzten Takten ist eine Änderung.

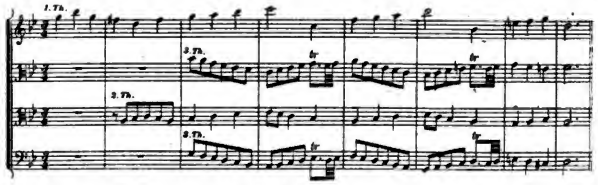


Hier wird der Diskant des Hauptsatzes mittelst der Verkehrung in die tiefere Duodecime zum Basse, und der zweite Satz wird mit versetzt. In den 2 letzten Takten ist die Änderung wieder.

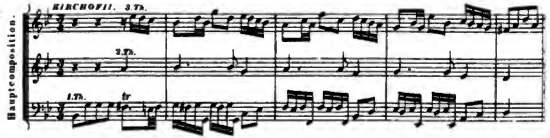


Da der zweite und dritte Satz in der Hauptcomposition Sexten gegen einander haben, so wird der zweite Satz, damit er hier mit dem dritten wieder harmoniren könne, zugleich mit versetzt, und zwar eine Quarte höher, ob es gleich auch eine Quinte tiefer hätte geschehen können, wodurch denn diese beiden Stimmen, die den zweiten und dritten Satz haben, *ad Octavam* unter sich zu stehen kommen. — *Ad Decimam* steht in der Haupteomposition die mittlere gegen die höchste Stimme. Der Beweis folgt hier, wo der Diskant mittelst der Verkehrung in die tiefere Decime zum Basse wird. Wird nun der Diskant zugleich mit seinen natürlichen Intervalien wiederholt, (was hier in der ersten Altstimme geschehen wird,) so wird der Satz dadurch vierstimmig.

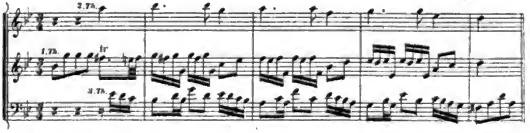
Digitized by Google



Viertes Beispiel.

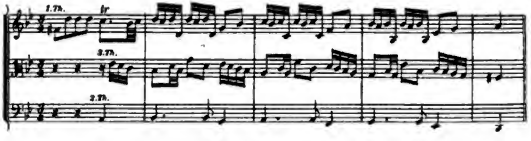


Hier ist erstlich zu merken, dass nur der zweite und dritte Satz eigentlich *ad Octavam* stehen, nicht aber die übrigen gegeneinander, wie man aus den vorhandenen Intervallen der Quinte wahrnimt. Man kann also nicht viele Verkehrungen *ad Octavam* haben. Man sehe hier eine.



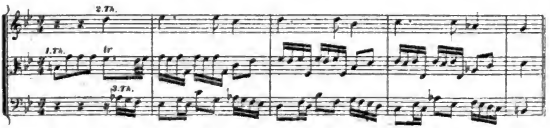
(Ob man die zwischen der zweiten Violine und dem Bass vorkommenden verdeckten Octaven und frei eintretenden Quarten übel auslegen soll? Ich glaube nicht.)

Ad Duodecimam folgt dieses Beispiel hier, wo die tiefste Stimme der Hauptcomposition durch die Verkehrung in die höhere Duodecime zur höchsten Stimme wird.

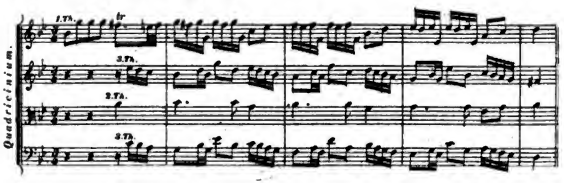


Digitized by Google

Bei folgender Verkehrung ist das Verfahren umgekehrt, und die höchste Stimme durch die Verkehrung in die tiefe Duodecime zum Basse geworden. Zu gleicher Zeit aber muss sich der zweite Satz der Verkehrung unterwerfen, und sie geschieht hier um eine Quarte höher, ob sie gleich ebenfalls eine Quint tiefer möglich ist. Diese Verkehrung war deswegen nöthig, weil sonst der zweite und dritte Satz nicht harmonirt haben würden, indem sie, wie man bei dem Hauptsatze aus den zwischen ihnen befindlichen Sexten sieht, nicht nach dem Contrapunkt in der Duodecime gegeneinander verfertigt sind. Hier kommen also diese beiden Sätze, mittelst vorgedachter Verkehrung, unter sich *ad Octavam* zu stehen, nämlich:



Hier folgt dieses Beispiel vierstimmig, wo die vierte hinzugefügte Stimme, die ganz unterste, sich auf den doppelten Contrapunkt in der Decime gründet. Man nehme den Diskant oder den dritten Satz aus der Hauptcomposition, und setze denselben gegen die beiden andern Sätze eine Decime herunter um es deutlicher einzusehen.



Anmerkung.

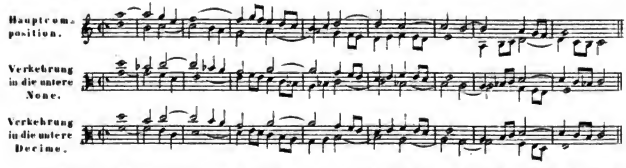
Aus allen jetzt erklärten Beispielen erhellt übrigens, dass die einzigen Intervalle, deren man sich in dieser zweiten Art des dreifachen vermischten Contrapunkts bequem bedienen kann, die Terz und Octave in allen Stimmen, und dann die Quinte und Sexte in gewissen Stimmen sind. Die Septime geht auf die Art, wie sie in der Hauptcomposition des zweiten Beispiels gebraucht ist, recht wohl, aber wenn keine gute Verkehrung daraus entsteht, so lässt man sie lieber weg. Bei den alten Contrapunktisten findet man gemeiniglich nichts als consonirende Sätze, und diese sind leichter und bequemer zur Verkehrung.

(Nun zu den versprochenen Andeutungen. (Beim Verfasser wird man sie im fünften Hauptstück §. 6. kurz berührt finden.) Da im doppelten Contrapunkt in der Decime nur die Gegen- und Seitenbewegung gilt, so wird er sich mit jenen doppelten Contrapunkten, wo ebenfalls nur diese beiden Bewegungen gelten, als in der None, Decima Tertia und Decima Quarta, vereinigen lassen, und zwar:

1tens Soll er sich mit jenem in der None vereinigen lassen, so muss in der Hauptcomposition der Gebrauch der Decime wegfallen, indem die Gränzen nun nicht über die None hinausgehen. Es muss ferner nur die Quint als freies Intervall gelten. Gebunden werden müssen *a)* der Grundton des

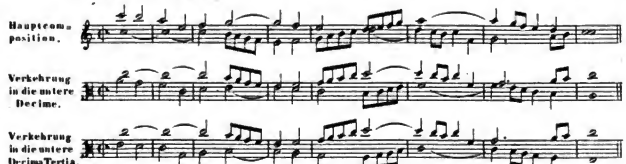
Digitized by Google

Einklangs, wegen der Verkehrung in die None; *b)* der Grundton der Secund, wegen beiden Verkehrungen, und der allgemeinen Regel gemäss; *c)* der Grundton der Terz, wegen der Verkehrung in die None; *d)* der Grundton der Quart, wegen der Verkehrung in die Decime; *e)* der Grundton oder das Intervall der Sext, wegen der Verkehrung in die None; *f)* die Sept, der allgemeinen Regel gemäss, wegen beiden Verkehrungen; *g)* die Octav, wegen der Verkehrung in die Non; *h)* die Non, der allgemeinen Regel nach, wegen beiden Verkehrungen. Durchgänge können übrigens wie überall Statt finden. Hier ein Beispiel, welches, wie mehrere folgende, alle beiden Stimmen auf einem Systeme enthält.



Nun werden, um ein *Tricinium* zu erhalten, entweder Unterdecimen von der Oberstimme oder Oberdecimen von der Unterstimme, sowohl der Hauptcomposition als den beiden Verkehrungen beigesetzt, welches den Lesern zu versuchen überlassen wird.

2tens Soll er sich mit jenem in der Decima Tertia vereinigen, so verliert dieser letztere die Undecime, Duodecime und Decima Tertia, indem die Gränzen nicht über die Decime hinausgehen dürfen. Der Einklang, die Sexte und Octave sind freie Intervalle. Gebunden müssen werden *a)* der Grundton der Secunde, der allgemeinen Regel gemäss, wegen beiden Contrapunkten, *b)* der Grundton der Terz, wegen der Verkehrung in die Decima Tertia; *c)* der Grundton der Quart, wegen der Verkehrung in die Decime; *d)* der Grundton der Quint, wegen der Verkehrung in die Decima Tertia; *e)* die Non, nach der allgemeinen Regel, wegen beiden Verkehrungen; *f)* die Decime, wegen der Verkehrung in die Decima Tertia. Die Sept kann, wegen der Verkehrung in die Decima Tertia, nur im Durchgange vorkommen. Hier ein Beispiel.

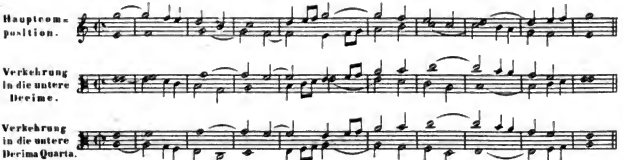


Um ein *Tricinium* zu erhalten werden entweder der Hauptcomposition, die aber zuvor um eine Octav herabgesetzt werden muss, Oberdecimen oder Obertredecimen, oder wenn sie stehen bleibt, Unterdecimen oder Untertredecimen beigefügt. Der ersten Verkehrung können nur Ober- und Unterdecimen, der zweiten aber nur Ober- und Untertredecimen beigefügt werden. Den Lesern bleibt dieses zu versuchen übrig, so wie das, ob und in wie weit statt der Decimen Terzen und statt der Tredecimen Sexten gebraucht werden können.

D. & C. N° 7229. B.

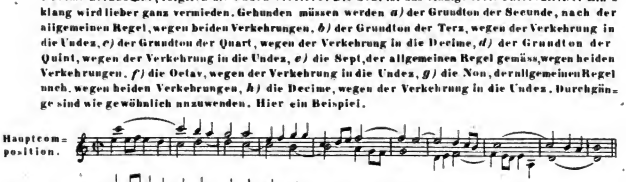
Digitized by Google

Soll er, der Decimen Contrapunkt, sich mit jenem in der Decima Quarta vereinigen, so muss dieser letztere, um die Gränzen der Decime nicht zu überschreiten, die Undecime, Duodecime, Tredecime und Quatuordecime verlieren. Die freien Intervalle sind die Terz, Quint und Decime. Gebunden müssen werden *a)* der Grundton des Einklangs und der Octav, wegen der Verkehrung in die Decima Quarta, *b)* der Grundton der Secund, nach der allgemeinen Regel, wegen beiden Verkehrungen, *c)* der Grundton der Quart, wegen der Verkehrung in die Decime, *d)* der Grundton der Sext, wegen der Verkehrung in die Decima Quarta, *e)* die Sept, auch der allgemeinen Regel, wegen beiden Verkehrungen, *f)* die Non eben so. Durchgänge gelten auch hier. Nun ein Beispiel.



Um ein *Tricinium* zu erhalten werden sowohl der Hauptcomposition als der ersten Verkehrung Ober- oder Unterdecimen, nämlich erstere von der untern Stimme und letztere von der obern Stime beigesetzt. Bei der zweiten Verkehrung können der obern Stimme Unterterzen oder der untern Stime Oberterzen beigefügt werden, oder beides zusammen, wenn ein *Quadricinium* daraus werden soll. Das nämliche kann geschehen, wenn in der ersten Verkehrung beiden Stimmen Oberdecimen oder Unterdecimen beigefügt werden.

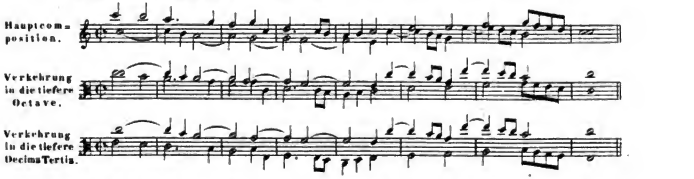
Wie der doppelte Contrapunkt in der Decime mit jenen in der Octav und in der Duodecime vereinigt wird, ist bereits hinlänglich gezeigt worden. Es bleibt nur noch die Vereinigung desselben Decimencontrapunkts mit jenem in der Undez zu zeigen übrig. Zuerst ist nöthig, dass sich der Undecimencontrapunkt auch des strengen Verbotes der geraden Bewegung füge, und seine Gränzen auf die Decime herabsetze, folglich die Undez verliere. Die Sext ist das einzige freie Intervall. Der Einklang wird lieber ganz vermieden. Gebunden müssen werden *a)* der Grundton der Secunde, nach der allgemeinen Regel, wegen beiden Verkehrungen, *b)* der Grundton der Terz, wegen der Verkehrung in die Undez, *c)* der Grundton der Quart, wegen der Verkehrung in die Decime, *d)* der Grundton der Quint, wegen der Verkehrung in die Undez, *e)* die Sept, der allgemeinen Regel gemäss, wegen beiden Verkehrungen, *f)* die Octav, wegen der Verkehrung in die Undez, *g)* die Non, der allgemeinen Regel nach, wegen beiden Verkehrungen, *h)* die Decime, wegen der Verkehrung in die Undez. Durchgänge sind wie gewöhnlich anzuwenden. Hier ein Beispiel.



Digitized by Google

Sowohl der Hauptcomposition als den beiden Verkehrungen können entweder Ober- oder Unter-Decimen beigefügt werden, und zwar werden entweder der Unterstimme Oberdecimen, oder der Oberstimme Unterdecimen zugefügt. Damit die Zusetzung der Oberdecimen bei der Hauptcomposition nicht zu hoch ausfalle, muss man sie erst um eine Octav tiefer setzen. —

Nun lässt sich aber auch der doppelte Contrapunkt der Octave mit jenem der Decima Tertia vereinigen, wenn dieser letztere alle Intervalle, die die Gränzen der Octave überschreiten, verliert, und der Contrapunkt in der Octave der geraden Bewegung entsagt. Dann bleiben der Einklang, die Sext und Octave als freie Intervalle. Gebunden müssen werden: *a)* der Grundton der Secunde, der gewöhnlichen Regel gemäss, wegen beiden Verkehrungen, *b)* der Grundton der Ters, wegen der Verkehrung in die Decima Tertia, *c)* der Grundton der Quarte, wegen der Verkehrung in die Decima Tertia, *d)* der Grundton der Quint, aus derselben Ursache. Die Sept kann wegen der Verkehrung in die Decima Tertia nur im Durchgange vorkommen, übrigens steht es wie gewöhnlich auch andern Intervallen frei, durchgehend vorzukommen. Hier ein Beispiel.



Sowohl bei der Hauptcomposition als bei der zweiten Verkehrung können entweder der untern Stimme Obertredecimen oder der oberen Stimme Untertredecimen zugefügt werden. Da die Hauptcomposition auch dem Decimencontrapunkte entspricht, so können entweder darin der Unterstimme Oberdecimen oder der Oberstimme Unterdecimen zugefügt werden. Auch die erste Verkehrung lässt sich, ausser dem vierten Takte, wo in der Oberstimme die Bindung wegfallen müsste, wieder in die Decime verkehren, und folglich können, mit der Bedingung, dass die Bindung im vierten Takte wegfällt und in der Oberstimme das *f* also eine ganze Note ist, entweder der oberen Stimme Unterdecimen, oder der untern Stimme Oberdecimen beigefügt werden, oder man kann auch beiden Stimmen entweder Unter- oder Oberdecimen beifügen. Aber auch die Verkehrung in die Tredecime ist, ausser dass die Gränzen überschritten sind, den Gesetzen des Decimencontrapunktes gemäss, und es können entweder der Oberstimme Unterdecimen oder der Unterstimme Oberdecimen beigefügt werden, wenn man diese Decimen noch um eine Octav weiter entfernt. Übrigens können allen beiden Stimmen entweder Ober- oder Untertersen zugefügt werden. —

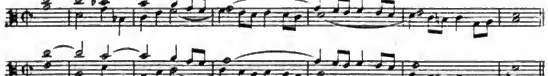
Nun lässt sich auch der Contrapunkt in der Octav mit jenem in der Undes vereinigen, wenn letzterer keine höhern Intervalle als die Octav hat, und folglich die Non, Decime und Undes in der Hauptcomposition vermieden werden. Dann bleibt die Sext das einzige freie Intervall. Gebunden müssen werden *a)* der Grundton des Einklangs, wegen der Verkehrung in die Undes, *b)* der Grundton der Secunde, der gewöhnlichen Regel nach, wegen beiden Verkehrungen, *c)* der Grundton der Ters, wegen der Verkehrung in die Undes, *d)* bei der Quart das Intervall oder der Grundton, wegen beiden Verkehrungen, *e)* der Grundton der Quint, wegen der Verkehrung in die Undes, *f)* die Sept, der allgemeinen Regel nach, wegen beiden Verkehrungen, *g)* bei der Octav das Intervall oder der Grundton, wegen der Verkehrung in die Undes.

Digitized by Google

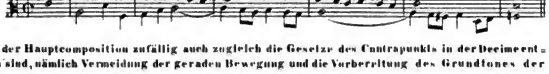
Hier ein Beispiel.

Hauptcom-
position.

Verkehrung
in die tiefere
Octav.

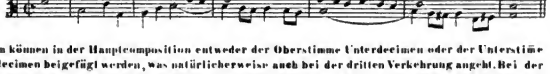


Verkehrung
in die tiefere
Undez.



Da in der Hauptcomposition zufällig auch zugleich die Gesetze des Contrapunkts in der Decime enthalten sind, nämlich Vermeidung der geraden Bewegung und die Vorbereitung des Grundtones der Quart: so kann sie auch in die Decime verkehrt werden.

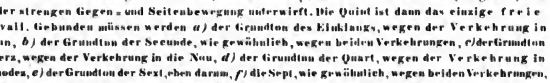
Verkehrung
in die tiefere
Decime.



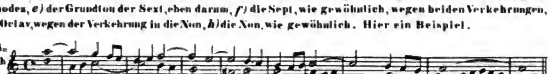
Darum können in der Hauptcomposition entweder der Oberstimme Unterdecimen oder der Unterstime Oberdecimen beigefügt werden, was natürlicherweise auch bei der dritten Verkehrung angeht. Bei der ersten Verkehrung geht es nicht an, wegen dem fünften Tacte, und bei der zweiten Verkehrung nicht wegen dem ersten Takte. Die Leser des bisherigen werden die Ursache leicht herausfinden. —

Es lässt sich ferner der doppelte Contrapunkt in der Duodecime mit jenem in der None vereinen, wenn ersterer die überflüssigen Intervalle, als die Decime, Undecime und Duodecime, abgiebt, und sich der strengen Gegen- und Seitenbewegung unterwirft. Die Quint ist dann das einzige freie Intervall. Gebunden müssen werden *a)* der Grundton des Eiuklangs, wegen der Verkehrung in die Nun, *b)* der Grundton der Secunde, wie gewöhnlich, wegen beiden Verkehrungen, *c)* der Grundton der Terz, wegen der Verkehrung in die Nou, *d)* der Grundton der Quart, wegen der Verkehrung in die Duoden, *e)* der Grundton der Sext, eben darum, *f)* die Sept, wie gewöhnlich, wegen beiden Verkehrungen, *g)* die Octav, wegen der Verkehrung in die Non, *h)* die Non, wie gewöhnlich. Hier ein Beispiel.

Hauptcomposi-
tion, worinnach
Durchgänge
vorkommen.



Verkehrung
in die tiefere
None.



Verkehrung
in die tiefere
Duodez.

Da die Gegen- und Seitenbewegung streng beobachtet werden musste, so können sowohl in der Hauptcomposition als in der ersten Verkehrung entweder der Oberstimme Unterdecimen oder der Unterstimme Oberdecimen beigefügt, oder blos dieselben in die Decime verkehrt werden. Bei der Verkehrung in die tiefere Duodez muss der Zusatz der Decimen um eine Octav weiter entfernt werden, weil die Gränzen des Contrapunkts der Decime überschritten sind. — An diesen Andeutungen mag es übrigens genug sein, um die Leser fähig zu machen das Fehlende selbst zu ergänzen.)

D. & C. № 7229. B.

Digitized by Google

Zweites Hauptstück.

Vom vierfachen Contrapunkt.

§1.

Wenn vier unterschiedne Stimmen so unter einander verkehrt werden können, dass jede zuerst, zweiten, dritten oder vierten, d.i. zum Diskant, Alt, Tenor oder Basse werden kann, so nennt man eine solche Composition einen vierdoppelten oder vierfachen Contrapunkt.

§2.

Die Ausarbeitung eines solchen Contrapunkts kann entweder nach den Regeln des doppelten Contrapunkts in der Octave allein, oder zugleich nach andern Arten des doppelten Contrapunkts, und also vermischt geschehen.

ERSTER ABSCHNITT.

Vom vierfachen Contrapunkt in der Octave.

Mit der Verfertigung dieses vierfachen Satzes wird es gerade, wie mit dem dreifachen gehalten. Eine Stimme muss gegen die andere (nämlich *a)* der Diskant, der Alt, der Tenor gegen den Bass, *b)* der Diskant und Alt gegen den Tenor, und *c)* der Diskant gegen den Alt,) *ad Octavam* stehen, (d.i. nach den Regeln des doppelten Contrapunkts in der Octave ausgearbeitet sein,) und es finden also nicht allein consonirende, sondern auch dissonirende Sätze darin Statt. Doch muss man diejenigen Dissonanzen verhüten, die in der Umkehrung das musikalische Bürgerrecht in dieser Schreibart noch nicht erhalten haben (oder vielmehr, nie erhalten können). Keine Parthie (oder Stimme) darf gegen die andern zwei Quarten hintereinander machen, weil Quinten daraus werden; und die Quinte kann nur als Dissonanz behandelt werden, weil sie in der Umkehrung zur Quarte (vielmehr zum Grundton der Quarte) wird, welche (entweder selbst oder ihr Grundton, wie auch bei der Quinte der Fall ist) nach der Strenge der harmonischen Regeln einer Vorbereitung und Auflösung bedarf. Doch alles dieses ist schon aus der Lehre vom doppelten Contrapunkte bekannt. Übrigens ist jeder nach allen Regeln ausgearbeitete vierfache Satz von dieser Art einer vierundzwanzigfachen Verkehrung fähig, worunter gleichwohl nur die vier ersten die Hauptversetzungen, die übrigen zwanzig aber Nebenversetzungen sind. Man kann sich die vier Hauptversetzungen in folgenden Zahlen vorstellen, wovon die erste den Diskant, die zweite den Alt, die dritte den Tenor, und die vierte den Bass nicht aber die Themata anzeigt, es müssten denn die Sätze in der Hauptcomposition so stehen, dass der erste im Diskant, der zweite im Alt, der dritte im Tenor und der vierte im Bass wäre. Es werden aber die Sätze, die nach einander eintreten, wie schon gesagt, nach der Ordnung ihrer Eintritte gezählt.

Hauptversetzungen.

Die erste.	Die zweite.	Die dritte.	Die vierte.
1.	4.	3.	2.
2.	1.	4.	3.
3.	2.	1.	4.
4.	3.	2.	1.

Jede dieser Hauptversetzungen hat fünf Nebenversetzungen, als:
1ste wenn bei bleibendem Basse die drei übrigen Stimmen, wie folgt, untereinander versetzt werden;

1ste Nebenvers.	2te Nebenvers.	3te Nebenvers.	4te Nebenvers.	5te Nebenvers.
3.	2.	3.	2.	1.
1.	3.	2.	1.	3.
2.	1.	1.	3.	2.
4.	4.	4.	4.	4.

Digitized by Google

2tens wenn bei bleibendem Tenore die drei übrigen Stimmen, wie folgt, untereinander verwechselt werden:

1te Nebenvers.	2te Nebenvers.	3te Nebenvers.	4te Nebenvers.	5te Nebenvers.
1.	1.	2.	4.	2.
2.	4.	4.	2.	1.
4.	2.	1.	1.	4.
3.	3.	3.	3.	3.

3tens wenn bei bleibendem Alte die drei übrigen Stimmen folgendergestalt unter sich verwechselt werden:

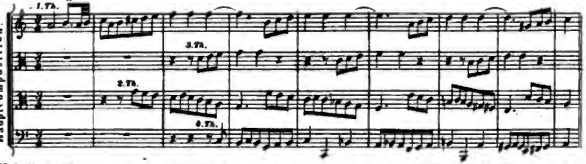
1te Nebenvers.	2te Nebenvers.	3te Nebenvers.	4te Nebenvers.	5te Nebenvers.
3.	1.	1.	4.	4.
1.	4.	3.	1.	3.
4.	3.	4.	3.	1.
2.	2.	2.	2.	2.

4tens wenn bei bleibendem Diskante die drei übrigen Stimmen folgendergestalt unter sich verwechselt werden:

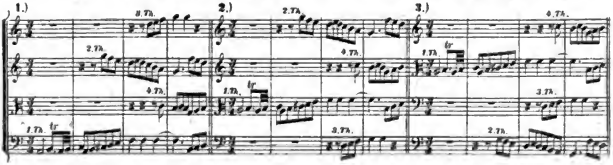
1te Nebenvers.	2te Nebenvers.	3te Nebenvers.	4te Nebenvers.	5te Nebenvers.
2.	4.	4.	3.	3.
4.	3.	2.	4.	2.
3.	2.	3.	2.	4.
1.	1.	1.	1.	1.

Es ist aber gar nicht nöthig, dass ein vierfacher Satz immer alle vier Hauptversetzungen zulasse. Er bleibt immer ein guter brauchbarer contrapunktischer Satz, wenn er auch nur zwei Verkehrungen hat. So lange man aber etwas zur blossen Übung macht, so ist es gut, die Untervalle so zu stellen, dass alle vier Hauptverkehrungen herauskommen; denn wo diese vorhanden sind, da hat man zugleich alle zwanzig Nebenversetzungen, und mehrere sind von einem solchen Satze *ad Octavam* nicht möglich.

Erstes Beispiel.

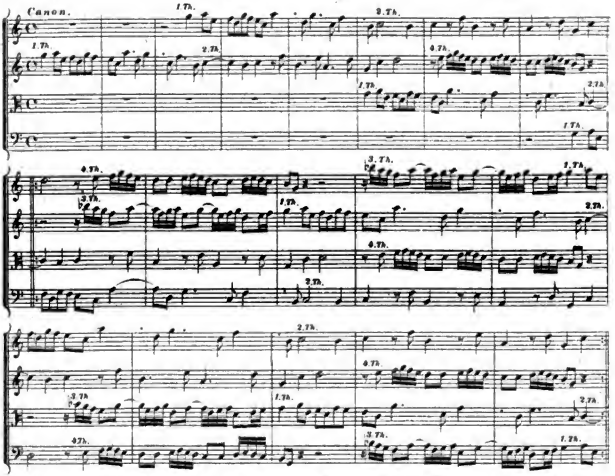


Die Melodie und Bewegung, wodurch sich ein Satz von dem andern unterscheidet, fällt nebst den verschiedenen Eintritten sogleich in die Augen. Nun zu den Hauptverkehrungen, wo von jeder nur der Anfang angezeigt ist.

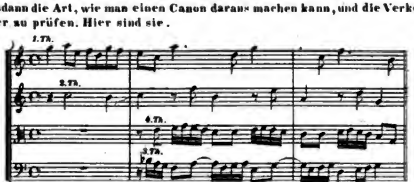


Wer Lust hat, kann den hier befindlichen Verkehrungen bei 1) 2) und 3), die, indem eine jede die Hauptcomposition sein kann, mit dem vorhin als Hauptcomposition angegebenen vierfachen Satz die vier Hauptverkehrungen dieses Contrapunkts ausmachen, die zwanzig übrigen Nebenversetzungen zur Übung hinzufügen.

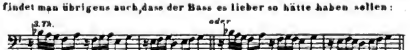
Digitized by Google



Dieses stellt einen Zirkelcanon in der Octave dar. Man betrachte aber nun auch die vier Themata für sich, um alsdann die Art, wie man einen Canon daraus machen kann, und die Verkehrungen der Sätze desto besser zu prüfen. Hier sind sie.



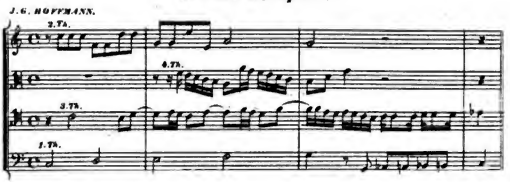
(Bei der Prüfung findet man übrigens auch, dass der Bass es lieber so hätte haben sollen:



welches im ganzen Canon beim dritten Thema abgeändert werden kann.)

Digitized by Google

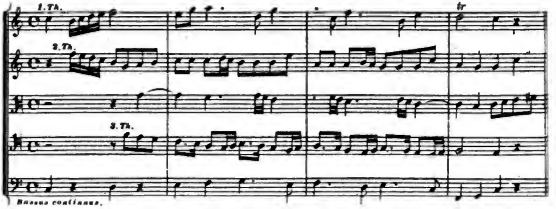
Drittes Beispiel.



Dieses Beispiel ist ebenfalls aller vierundzwanzig Versetzungen fähig, womit man nach Anleitung voriger Beispiele die Probe machen kann.

Anmerkung.

Wenn man diesen vierfachen Contrapunkt mit einer tiefern Nebenstimme bedecken und folglich fünfstimmig ausarbeiten will, so wird die Verfertigung desselben leichter sein. Die Grundstimme bleibt dann unverrückt an ihrem Orte, ohne in eine andere Stimme versetzt zu werden, und die vier übrigen Stimmen werden blos unter sich verwechselt. Hier bedarf es alsdann der Vorsicht mit der Quinte nicht. Doch müssen zwei Quarten hintereinander stets vermieden werden. Dafür hat man den Vortheil, dass man alle Arten dissonirender Sätze ohne Unterschied, Nonenaccorde und dergleichen, ohne Gefahr brauchen kann, indem die stehenbleibende Grundstimme die Reinigkeit und gute Harmonie des Satzes erhält. Wir geben hiervon folgendes Beispiel, wovon sich die vier obersten Stimmen, bei unverrücktem Basse, vierundzwanzigmal verändern lassen.



ZWEITER ABSCHNITT.

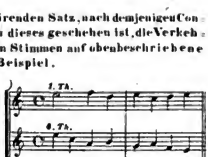
Vom vermischten vierfachen Contrapunkt.

Ein vermischter vierfacher Contrapunkt heisst diejenige Composition, die nicht allein *ad Octavam*, sondern auch nach andern Contrapunkten verkehrt werden kann. Da es mit dessen verschiedenen Gattungen eben so, wie mit dem dreifachen Contrapunkte von dieser Art, beschaffen ist; so beziehen wir uns auf das, was hiervon im vorhergehenden Hauptstücke gesagt ist, und tragen hier nur folgende zwei Arten vor.

Digitized by Google

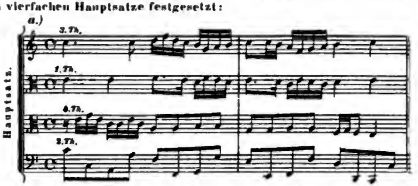
Erste Art.

Man componirt zuerst einen arhlichten zweistimmigen consonirenden Satz, nach demjenigen Contrapunkt, der aus einem Duo ein Quatuor macht, und untersucht, wenn dieses geschehen ist, die Verkehrung desselben. Darauf unterscheidet man die beiden hinzugefügten Stimmen auf obenbeschriebene Art von einander, und hiemit ist der vierfache Satz fertig. Hier ein Beispiel.



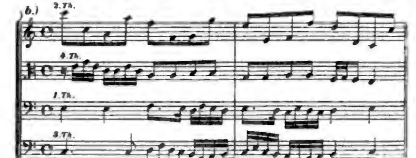
Die oberste und unterste Stimme enthalten die zweistimmige Hauptcomposition, und die beiden Mittelstimmen sind nur terzenweise zugefügt, wie man aus den Ziffern, womit die Ordnung der Sätze angedeutet ist, sehen kann. Da die höchste Stimme ihre Terzen unterwärts, und die unterste ihre Terzen oberwärts erhält (welche Terzen doch hier sogleich in Decimen verwandelt sind), so sieht man dass die Hauptcomposition *ad Duodecimam* ist, und wir verweisen allenfalls den Leser auf die Lehre vom doppelten Contrapunkte in der Duodecime zurück, um sich dessen zu vergewissern, wiewohl man, wenn man zwei andere Stimmen zur Hauptcomposition annehmen will, den Process auch *ad Decimam* oder *Octavam* zurückführen kann. Es ist gleichviel. Dass in der hier befindlichen vierstimmigen Composition sowohl der erste und dritte, als der zweite und vierte Satz, so gut als der erste und zweite, oder der dritte und vierte *ad Duodecimam* versetzt werden können, wird man bei der Untersuchung wahrnehmen. Der Verkehrung *ad Octavam* sind fähig der erste und vierte Satz, der dritte und zweite, ferner der zweite und vierte, und der erste und dritte. (Man merke wohl, dass wir allezeit von Sätzen, und nicht von Stimmen sprechen.) Der Versetzung *ad Decimam* sind fähig der erste und zweite, ferner der dritte und vierte, und hierin ist der Grund der terzen- oder decimenweise zugefügten Stimmen enthalten. Es liegen also drei Contrapunkte in diesem Beispiele. Hier folgt dasselbe mit den (zur Unterscheidung) nöthigen melodischen Veränderungen zum vierfachen Hauptsatze festgesetzt:

a.)



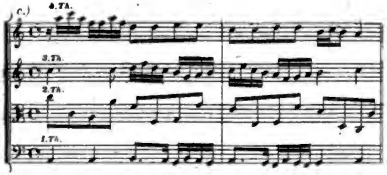
Hier wird er zuerst *ad Octavam* versetzt, dass die höchste Stimme zur tiefsten, die tiefste zur höchsten, die zweite zur dritten und die dritte zur zweiten wird.

b.)

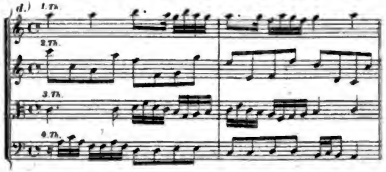


Digitized by Google

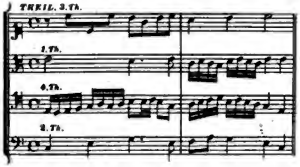
Hier wird die zweite Stimme des Hauptsatzes (allezeit von oben an gerechnet) mittelst der Verkehrung in die tiefe Duodecime zum Basse, die höchste zur zweiten, der Bass zur dritten, und die dritte zur höchsten, jedoch mit einer Versetzung in die höhere Undecime.



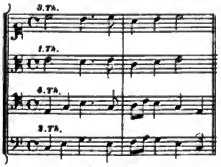
Hier wird die oberste Stimme (des Hauptsatzes) zur dritten, und die tiefste zur zweiten Stime. Die dritte Stime (des Hauptsatzes) wird zum Basse, jedoch mit einer Versetzung in die Unterquinte, und die zweite Stimme wird zur obersten, jedoch mit einer Verkehrung in die Oberundecime.



Auf ähnliche Art lässt sich auch die folgende vierfache Composition verkehren, welches zur Ersparung des Raumes hier weggelassen ist.



Ohne den Verzierungen würde dieser Satz so aussehen:



Man kann übrigens hiebei nachlesen, was im vorhergehenden Hauptstücke von der Verfertigung eines dreifachen Contrapunkts dieser Art gesagt worden ist.

Zweite Art.

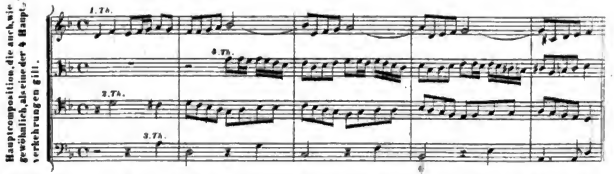
Die leichteste und bequemste ist, die verschiedenen Sätze so übereinander zu bauen,

a) dass der Bass gegen alle Stimmen, und folglich umgekehrt alle Stimmen gegen den Bass nach dem doppelten Contrapunkt in der Octave gegen einander versetzt werden können;

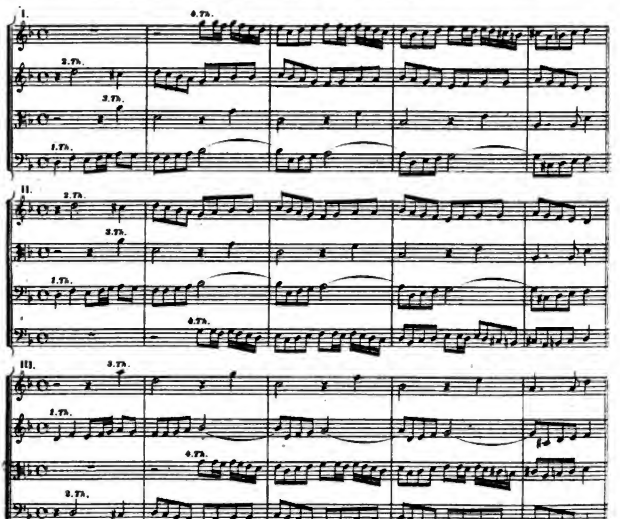
b) dass der Diskant gegen den Alt, und umgekehrt der Alt gegen den Diskant der Versetzung *ad Duodecimam* unter sich fähig sei.

Aus der Beobachtung dieser beiden Stücke nach der Strenge entspringt der beste vierfache Contrapunkt, wie man aus folgendem Beispiele sieht, welches seiner häufigen Verkehrungen ungeachtet keinem freien Satze an Biegsamkeit und Fluss, bei aller darin liegenden Harmonie, so wenig als das erste Beispiel, was wir vom vierfachen Contrapunkt in der Octave gaben, etwas nachstehen wird.

Digitized by Google



Es kann über vierundvierzigmal verkehrt werden. Die vier Hauptverkehrungen *ad Octavam* sind in folgenden Nummern I, II, III, in Vergleichung mit der Hauptcomposition zu ersehen.

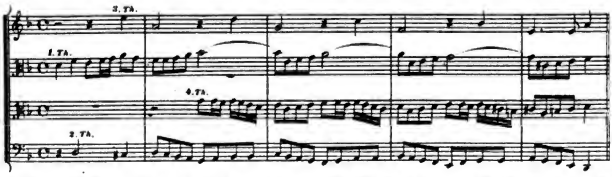


Wie man die zwanzig Nebenverkehrungen dazu finden könne, ist bekannt.

D. & C. N° 7229. B.

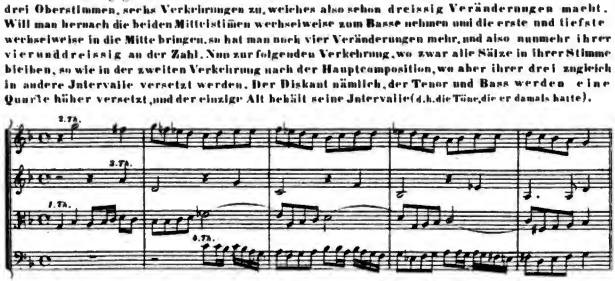
Digitized by Google

Hier folgt dieses Beispiel *ad Duodecimam*, wo der Bass (des Hauptsatzes) mittelst der Verkehrung die höhere Duodecime zum Diskante wird, die übrigen Sätze aber bleiben, ob sie gleich in andere Stimmen *(ad Octavam)* versetzt sind.



(Da, wo bei der Hauptcomposition und deren Verkehrungen in die Octave, zwischen dem dritten und vierten Thema am Ende verdeckte Einklänge und Octaven entstanden, entstehen hier bei der Verkehrung in die Duodecime verdeckte Quinten, welche Freiheit, bei einem Quartsprunge aufwärts und bei einem Quintensprunge abwärts, von den Alten als bekannt angenommen wurde.)

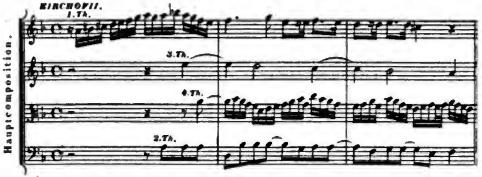
Dieser eben gegebene Satz lässt nun wieder bei bleibendem Basse, mit blosser Verkehrung der drei Oberstimmen, sechs Verkehrungen zu, welches also schon dreissig Veränderungen macht. Will man hernach die beiden Mittelstimmen wechselweise zum Basse nehmen und die erste und tiefste wechselweise in die Mitte bringen, so hat man noch vier Veränderungen mehr, und also nunmehr ihrer vierunddreissig an der Zahl. Nun zur folgenden Verkehrung, wo zwar alle Sätze in ihrer Stimme bleiben, so wie in der zweiten Verkehrung nach der Hauptcomposition, wo aber ihrer drei zugleich in andere Intervalle versetzt werden. Der Diskant nämlich, der Tenor und Bass werden eine Quarte höher versetzt, und der einzige Alt behält seine Intervalle (d. h. die Töne, die er damals hatte).



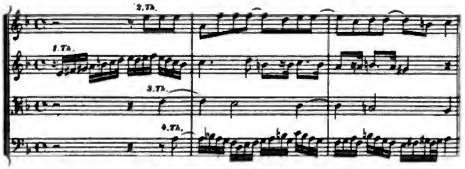
Dieser letzte Satz ist nun wieder, bei bleibendem Basse, der sechs bekannten Versetzungen zwischen den drei obersten Stimmen fähig, welches denn nunmehr schon vierzig Veränderungen macht. Da nun ebenfalls sowohl der Diskant als die dritte Stime oder der Tenor, der hier den Altschlüssel hat, wechselweise zum Basse dienen kann, und dagegen die übrigen beiden Stimmen in der Mitte wechselweise erscheinen können, so hat man wieder vier Veränderungen, deren Anzahl sich nunmehr auf vierundvierzig beläuft. Es sollte uns leicht sein, noch ein Dutzend reiner Verkehrungen, wo nicht mehrere, hinzuzufügen. Diese aber wollen wir dem Nachdenken des Kunstverständigen überlassen. Wer so weit ist, dass er diese versteht, dem wird es nicht schwer fallen, die übrigen dazu zu finden. (Wenn es auch nur wäre, um sich zu überzeugen, dass mehrere Veränderungen sich, entweder ganz oder in einer andern Tonart versetzt, wiederholen), dem Unwissenden aber würde auch mit der Erklärung wenig gedient sein.

Digitized by Google

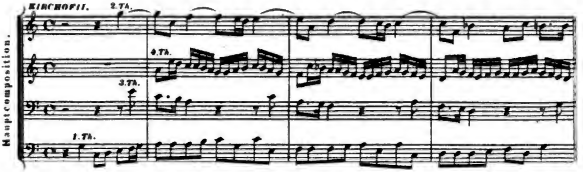
Wir gehen zu einem andern Beispiel eines vermischten vierfachen Contrapunkts fort, welches zwar ebenfalls *ad Octavam* und *Duodecimam*, aber mit mehr Freiheit, componirt ist; (welche Stimmen aber nach diesen beiden Contrapunkten gesetzt sind, wird man leicht selbst finden können.) Hier ist es:



Es verträgt deswegen und zwar besonders wegen des darin befindlichen Nonenaccordes nicht die Hauptverkehrungen *ad Octavam*, sondern nur einige Nebenverkehrungen. Man lässt nämlich den Bass an seinem Orte, und verwechselt die drei obersten Stimmen unter sich allein. Bei folgender Versetzung *ad Duodecimam*, wo der Bass zum Diskant gemacht, und in die Oberduodecime verkehrt wird, musste auch zugleich der Diskant, und zwar eine Quarte tiefer, mit verkehrt werden, weil sie der Verkehrung *ad Duodecimam* unter sich nicht fähig sind.

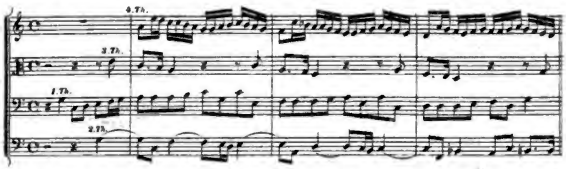


Durch diese Veränderung aber kommen sie nun *ad Octavam* unter sich zu stehen, wie aus der Vergleichung der beiden Stimmen erhellt, da z. B. aus den Sexten, die das erste und zweite Thema bei der Hauptcomposition unter sich machen, hier Terzen werden, u. s. w. Diese letzte vierstimige Composition, nämlich die hier gehabte Verkehrung *ad Duodecimam*, lässt verschiedene Verkehrungen *ad Octavam* zu, die wir des Raumes wegen hier übergehen, um ein drittes Beispiel anzusehen.

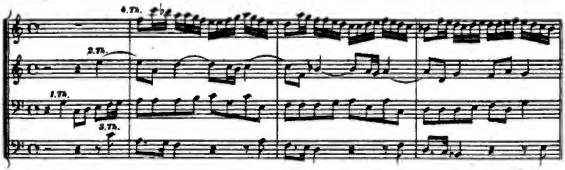


Digitized by Google

Wegen der darin befindlichen (unvorbereiteten) Intervalle der Quarte und Quinte (zwischen dem Sopran und Alt, und zwischen dem Bass und Alt) können nicht alle Stimmen zum Grunde gesetzt (zum Basse) werden, man muss folglich zu den Nebenverkehrungen seine Zuflucht nehmen. Hier eine Hauptverkehrung *ad Octavam*.



Hier folgt eine Verkehrung in die tiefere Decime; worin nämlich die dritte Stimme aus der Hauptcomposition verändert wird. Jedem aber der dritte und vierte Satz in der Hauptcomposition hie und da in Tersen fortgehen, und folglich nicht *ad Decimam* verkehrt werden können, so wird der vierte Satz zugleich um eine Sexte höher versetzt, durch welches Verfahren die Intervalle, so wie zuvor, einerlei bleiben.



Anmerkung.

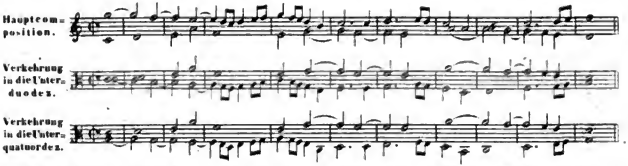
Aus den vorhergehenden Beispielen sieht man, dass es bei der Verfertigung eines vermischten vierfachen Contrapunkts dieser Art darauf ankomt, dass 1) alle Stimmen soviel möglich unter sich *ad Octavam* gesetzt werden, 2) dass zwei andere Stimmen darunter zugleich einer Versetzung *ad Duodecimam*, oder, wenn man will, nach einem andern Contrapunkte, zugleich fähig sind. Welche zwei Stimmen dieses eigentlich treffe, ist einerlei. Die Verkehrungen aber müssen in der Folge darnach eingerichtet werden, wie man nicht anders als durch Versuche finden kann. Der Arten von Vermischungen sind zu viele, als dass man sie alle in ein Verzeichniss bringen könnte. Die Hauptsache ist, dass man alle sieben Gattungen des doppelten Contrapunkts, insbesondere aber den *ad Duodecimam* und *Decimam* nebst dem *ad Octavam* wohl inne haben muss, ohne welche drei Contrapunkte man in dieser Art der Setzkunst wenig leisten wird. Der *ad Octavam* ist nicht genug, und die *ad Decimam* und *Duodecimam* können ohne jenen wenig gebraucht werden. Einer bietet dem andern die Hand, und bei der Vermischung komt es darauf an, die Stimmen in solchen Intervallen fortgehen zu lassen, die in allen drei Contrapunkten auf eine gewisse Weise zugleich Statt finden können.

(Obgleich am Ende des vorigen Hauptstücks den Lesern anheim gestellt wurde, das Fehlende selbst zu ergänzen, so scheint es doch rathsam, ihnen noch einige Vereinigungen zweier oder dreier doppelter Contrapunkte zu zeigen.

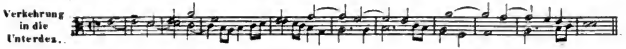
1.) Es kann auch der doppelte Contrapunkt in der Decima Quarta mit jenem in der Duodes vereinigt werden, wenn der erstere in der Hauptcomposition die Gränzen bis in die Duodez herabsetzt, und der letztere sich der strengen Seiten- und Gegenbewegung bequemt, die den ersten trift. Es bleiben die Terz und Quint,

Digitized by Google

Dez und Duoden freie Intervalle. Gebunden müssen werden: *a)* der Grundton des Einklangs, wegen der Verkehrung in die Decima Quarta, *b)* der Grundton der Secund, nach der gewöhnlichen Regel, wegen beiden Verkehrungen, *c)* der Grundton der Quarte, wegen beiden Verkehrungen, *d)* der Grundton der Sext, aus derselben Ursache, *e)* die Sept, der allgemeinen Regel gemäss, wegen beiden Verkehrungen, *f)* der Grundton der Octav, wegen der Verkehrung in die Quatnordez, *g)* die Non, und *h)* die Undez, der gewöhnlichen Regel nach, wegen beiden Verkehrungen. Durchgänge gelten wie immer. Hier ein Beispiel.



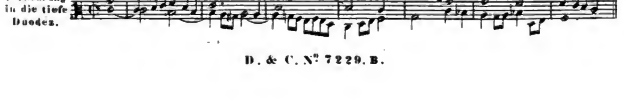
Wird die Gränze gar auf die Decime herabgesetzt, so kann auch die Versetzung in die Decime Statt finden, wie mit gegenwärtigem Beispiele, wenn die ersten anderthalb Takte weggelassen werden, geschehen kann.



Dass diese letzte Verkehrung durch den Zusatz der Decime leicht drei= oder vierstimig gemacht werden kann, ist bald einzusehen. Bei der Hauptcomposition und den beiden ersten Verkehrungen geht ein consequenter Zusatz von Terzen oder Decimen wegen den vielen darin gebrauchten dissonirenden Bindungen nicht an. Jedoch können in den fünf ersten Takten des Hauptsatzes, in der ersten Verkehrung von der zweiten Hälfte des dritten Taktes an bis zum Ende, und in der zweiten Verkehrung schon von der zweiten Hälfte des zweiten Taktes an bis zum Ende der Oberstimme Untertergen und der Unterstimme Oberterzen zugefügt werden.

Dass ferner der Hauptcomposition vom sechsten Takte an bis zum Ende entweder Ober= oder Unterdecimen hinzugefügt werden können, so wie dieses bei der ersten Verkehrung so lange angeht, bis die Gränzen der Decime überschritten werden, nämlich bis zum Anfang des achten Takts. Bei der zweiten Verkehrung geht es aus gleicher Ursache nur bis zum dritten Viertheil des fünften Taktes an.

II.) Obgleich die Vereinigung des doppelten Contrapunkts in der Duodez mit jenem in die Tredez selten ist, so ist sie doch nicht unmöglich, und wir wollen sie hier vornehmen. Die Gränzen der Duodez können nicht überschritten werden, und dem Contrapunkt der Tredez zu Folge muss man die gerade Bewegung vermeiden. Freie Intervalle sind nur der Einklang und die Octav. Gebunden müssen werden: *a)* der Grundton der Secunde, *b)* der Grundton der Terz, wegen der Verkehrung in die Tredez, *c)* der Grundton der Quart, wegen beiden Verkehrungen, *d)* der Grundton der Quint, wegen der Verkehrung in die Tredez, *e)* der Grundton der Sext, wegen der Verkehrung in die Duodez, *f)* die Non, wie gewöhnlich, *g)* die Decime, wegen der Verkehrung in die Tredez, *h)* die Undez, wegen beiden Verkehrungen, *i)* die Duodez, wegen der Verkehrung in die Tredez. Die Sept kann nur im Durchgange vorkommen, wegen der Verkehrung in die Tredez. Hier ein Beispiel.



Digitized by Google

Verkehrung in die tiefe Tredez.

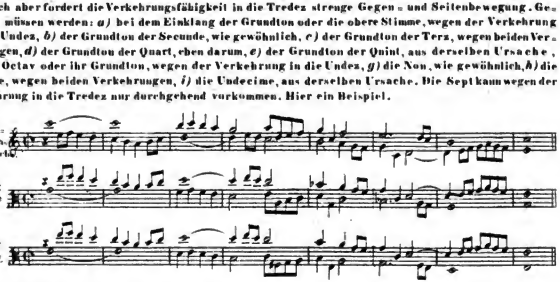
Wenn man die Gränzen bis auf die Decime herabsetzt, so kann eine solche Composition auch in die Decime versetzt werden, wie diese Hauptcomposition, wenn die drei ersten Takte wegbleiben, oder wie die beiden Verkehrungen vom Anfange bis zum dritten Viertheile des fünften Takts. Übrigens können der Hauptcomposition sowohl als der zweiten Verkehrung Tredecimen beigefügt werden, um ein Tricinium daraus zu machen.

III.) Die Vereinigung des doppelten Contrapunkts in der Undez mit jenem in der Tredez ist fast eben so selten. Die Gränzen dürfen nicht über die Undez hinausgehen, und nur die Sext gilt als freies Intervall; zugleich aber fordert die Verkehrungsfähigkeit in die Tredez strenge Gegen- und Seitenbewegung. Gebunden müssen werden: *a)* bei dem Einklang der Grundton oder die obere Stimme, wegen der Verkehrung in die Undez, *b)* der Grundton der Secunde, wie gewöhnlich, *c)* der Grundton der Terz, wegen beiden Verkehrungen, *d)* der Grundton der Quart, eben darum, *e)* der Grundton der Quint, aus derselben Ursache, *f)* die Octav oder ihr Grundton, wegen der Verkehrung in die Undez, *g)* die Non, wie gewöhnlich, *h)* die Decime, wegen beiden Verkehrungen, *i)* die Undecime, aus derselben Ursache. Die Sept kann wegen der Verkehrung in die Tredez nur durchgehend vorkommen. Hier ein Beispiel.

Hauptcomposition m. Durchgängen gemischt.

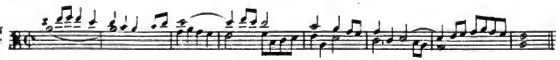
Verkehrung in die tiefe Undez.

Verkehrung in die tiefe Tredez.



Weil in der Hauptcomposition kein höheres Intervall als die Dez vorkömt, so kann sie, weil ohnehin die gerade Bewegung vermieden ist, auch in die Decime verkehrt werden.

Verkehrung in die tiefe Dez.



Daraus folgt, dass auch die erste Verkehrung wieder einer zweiten Verkehrung *ad Decimam* fähig ist, und sowohl in der Hauptcomposition als in der ersten Verkehrung, so wie in der letzten entweder der Oberstimme Unterdecimen, oder der Unterstimme Oberdecimen beigefügt werden können. Bei der zweiten Verkehrung können der Oberstimme Unterdecimen oder der Unterstimme Oberdecimen beigefügt werden, oder auch, weil die Undez nur im Durchgange vorkömt, Ober- oder Unterdecimen. —

Die Bemerkung des Verfassers von den Mischungen verschiedener Contrapunkte würde viele Leser zu sehr in Verlegenheit bringen, wenn ihnen nicht die nothwendigste Anleitung zu diesem Vorhaben gegeben würde.

Am Ende des fünften Hauptstückes wird noch einiges hierüber bemerkt werden.)

Digitized by Google

Drittes Hauptstück.

Vom doppeltverkehrten Contrapunkt.

§1.

Eine Composition, die nebst der Verkehrung der Stimmen zugleich die Gegenbewegung zulässt, heisst ein doppeltverkehrter Contrapunkt, oder ein doppelter Contrapunkt in der Gegenbewegung.

§2.

Da die Gegenbewegung frei oder streng ist, folglich jeder Satz auf zweierlei Art verkehrt werden kann, so hat man hier die in der Lehre von der Nachahmung im § 4. des ersten Hauptstücks im ersten Theile gegebene Anleitung nachzulesen, um zu wissen, mit was für einem Tone aus der Leiter man die Gegenbewegung anzufangen habe, wenn man den Satz in die strenge Gegenbewegung versetzen, und alle halben und ganzen Töne, welche in der freien Gegenbewegung nicht durchgehends einerlei bleiben, nach der Ordnung erhalten will.

§3.

In Ansehung dieser letztern merke man überhaupt, dass die folgenden beiden die gewöhnlichsten und bequemsten sind.

Die erste ist, wenn der Hauptton des Stücks wieder zum Haupttone, die Secunda Toni (die zweite Stufe) zur Septima Toni (zur siebenten Stufe) wird, u. s. w. das ist, wenn die auf- und absteigende Octave (Tonleiter) eines Tones gegen einander gestellt werden, wie man z. B. in *C-dur* aus folgender Vorstellung sehen kann.

Absteigende Octave (Tonleiter): *c. h. a. g. f. e. d. c.*

Aufsteigende Octave (Tonleiter): *c. d. e. f. g. a. h. c.*

Hier wird das *c* wieder zum *c*, das *h* zum *d*; das *a* zum *e*, u. s. w.

Die zweite ist, wenn die Octave (Leiter) des Haupttons und die Octave der Dominante gegen einander gestellt werden, z. B. in *C-dur*:

Aufsteigende Octave (Leiter) des Haupttons: *c. d. e. f. g. a. h. c.*

Absteigende Octave (Leiter) der Dominant: *g. f. e. d. c. h. a. g.*

Hier wird das *c* zum *g*; das *d* zum *f*, u. s. w.

Wenn man also einen Satz aus der Fuge in einen andern Ton verkehrt übersetzen will, so muss man sich zuvörderst die Hauptcomposition in diesem Tone (in *C*, nach welchem das Muster gegeben wurde) einbilden, um darnach die Art der freien Gegenbewegung anzustellen. Indessen kann man in einer Fuge bald die strenge bald die freie Gegenbewegung, und diese letztere wieder auf verschiedene Art, wechselweise gebrauchen, nach Beschaffenheit der Umstände. Wenn man aber ein ganzes Stück vom Anfange bis zum Ende in die Gegenbewegung versetzen will, wovon man in der Kunst der Fuge von *Johann Sebastian Bach* zwei Beispiele findet (deren Anfang im zweiten und dritten Abschnitte dieses Hauptstückes mitgetheilt worden wird,) so hat man allerdings vom Anfange bis zum Ende die einmal erwählte Gegenbewegung, wozu aber zuvor die bequemste gewählt werden muss, beizubehalten.

§4.

Auf was für Art aber die Verkehrung geschehe, so kommen allezeit eben die Intervalle wieder zum Vorschein, die in der Hauptcomposition waren. (Übrigens kommen sie nicht von selbst so zum Vorschein sondern man muss es gleich anfangs darauf anstellen.) Die Terz wird wieder zur Terz, die Sexte zur Sexte, u. s. w. Nichts desto weniger erlaubt der Satz keine andere als consonirende Intervalle, als die Terz, Octave, Quinte und Sexte überhaupt, indem die Dissonanzen bei der Verkehrung weder recht vorbereitet, noch aufgelöst zum Vorschein kommen, und also nur durchgehend oder in Wechselgängen angebracht werden können. Was für Arten der Dissonanzen, mit einer Ausnahme wider die Regel, und wie solche hie und da Statt finden können, wird an seinem Orte gezeigt werden.

Digitized by Google

ERSTER ABSCHNITT.

Vom zweistimmigen Contrapunkt in der Gegenbewegung.

§1.

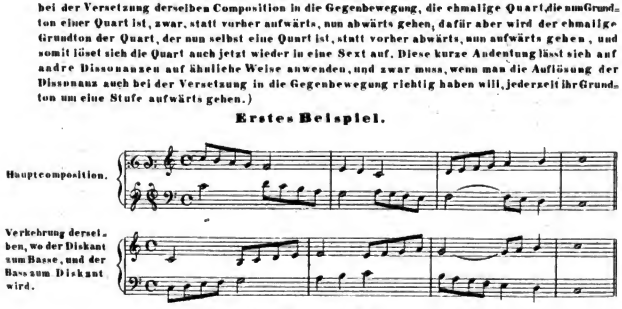
Die Intervalle, die hierin Statt finden können, sind die Terz, Quint, Sext und Octav. Von Dissonanzen können keine andern Intervalle, als die übermässige Quarte [a], übermässige Secunde, [b] und verminderte Septime [c] gebraucht und verkehrt werden, z. B.

weil sich jede Verkehrung oder vielmehr Gegenbewegung nicht dazu passt.

Braucht man die ordentliche Quarte, so muss sie stets in die Sexte bei abwärtsgehendem Basse resolviren (gerade wie die übermässige). Man lässt sie aber (ausser im Durchgange) lieber weg. Mit der falschen Quinte hat es keine Schwierigkeit, wenn man sie nur ordentlich eine Stufe herab auf die Terz gehen lässt.

(Um aber auch nur die durchgehenden Dissonanzen richtig anwenden zu können, muss bemerkt werden, dass es eigentlich nicht heissen müsse: die Sept werde wieder zur Sept, die Quart wieder zur Quart u. s. w. sondern vielmehr: die Sept wird zum Grundton der Sept, und ihr Grundton wird zur Sept; die Quart wird zum Grundton der Quart, und hingegen ihr Grundton zur Quart, u. s. w. Wenn nun in der Hauptcomposition die Sept um eine Stufe abwärts geht und der Grundton derselben um eine Stufe hinauf, und sie nun in eine Quint aufgelöset wird: so wird, bei der Versetzung derselben in die Gegenbewegung, die ehmalige Sept, die nun Grundton von einer Sept ist, zwar, statt vorher abwärts, nun aufwärts gehen; dafür aber wird der ehmalige Grundton der Sept, der nun selbst eine Sept ist, statt vorher aufwärts, nun abwärts gehen, und somit löset sich die Sept auch jetzt wieder in eine Quinte auf. Ferner, wenn in der Hauptcomposition die Quart um eine Stufe aufwärtsgeht, und der Grundton derselben um eine Stufe abwärts, und sie nun in eine Sexte aufgelöset wird: so wird, bei der Versetzung derselben Composition in die Gegenbewegung, die ehmalige Quart, die nun Grundton einer Quart ist, zwar, statt vorher aufwärts, nun abwärts gehen, dafür aber wird der ehmalige Grundton der Quart, der nun selbst eine Quart ist, statt vorher abwärts, nun aufwärts gehen, und somit löset sich die Quart auch jetzt wieder in eine Sext auf. Diese kurze Andeutung lässt sich auf andre Dissonanzen auf ähnliche Weise anwenden, und zwar muss, wenn man die Auflösung der Dissonanz auch bei der Versetzung in die Gegenbewegung richtig haben will, jederzeit ihr Grundton um eine Stufe aufwärts gehen.)

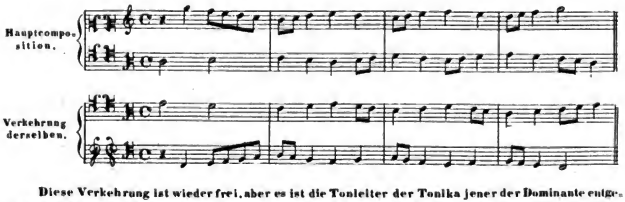
Erstes Beispiel.



Digitized by Google

Die dabei zu gleicher Zeit gebrauchte Gegenbewegung ist frei und geschieht mit der entgegengesetzten auf- und absteigenden Octave (Tonleiter) des Haupttons. Was bedeuten aber die verschiedenen Arten der Schlüssel bei der Hauptcomposition? Dies ist eine alte Art, diese Gattung der Composition zu bezeichnen, die man nur eigentlich im Canon gebraucht, und die blos deswegen bei diesem contrapunktischen Beispiele angebracht worden ist, dass man sie vorläufig kennen lerne. Bei den unmittelbar vor der Composition stehenden Schlüssel bedarf es keiner Auslegung. Die beiden vorhergehenden aber, die jedoch auf verschiedene Art verkehrt (geschrieben) worden sind, haben folgenden Endzweck: der erste (Schlüssel) nämlich diesen, dass man nicht lange den Ton, worin nach den Absichten des Tonsetzers die Verkehrung geschehen soll, suchen dürfe. Man braucht nur das Blatt umzuwenden, d. i. das Oberste zum Untersten zu machen, und dann von der rechten Hand nach der linken zu den Satz anzusehen, so ist die Verkehrung da, wie man aus der Vergleichung der Hauptcomposition mit deren Verkehrung, wie sie ausgeschrieben da steht, wahrnehmen kann. Der zweite verkehrte Schlüssel, d. i. derjenige, der in der Mitte steht, dient dazu, dass wenn man den Satz nicht auf vorige Art von der rechten Hand nach der linken zu bequem lesen kann, man denselben gegen einen Spiegel halte, wo der Schlüssel alsdann nicht verkehrt, sondern in seiner ordentlichen Gestalt erscheinen wird, und wo man alsdann, wie gewöhnlich, von der linken Hand nach der rechten zu, lesen kann. Man bedient sich aber dieser beiden Schlüssel gemeiniglich nicht zu gleicher Zeit. Sie sind nur deswegen hier und an andern Stellen zugleich hingesetzt, damit man wissen möge, was es für eine Bewandtniss damit habe. Die Unkundigen der contrapunktischen Schreibart haben von dieser Art der Bezeichnung des verkehrten Contrapunkts Gelegenheit genommen, die ganze Wissenschaft des Contrapunkts anzufechten. Die Erfahrung aber streitet wider sie, und sie würden anders geurtheilt haben, wenn sie etwas mehr verstanden hätten, als mit ihren trödeluden Melodien einige Modeschnörkel zu verbinden, die alle Jahre bei Entstehung anderer, weil alles dabei auf die Willkühr der Menschen, nicht aber auf die ewigen Gesetze der Natur ankömt, ihre glückliche Endschaft wieder erreichen. Ein Vorzug für den Contrapunkt ist es, dass er nicht dem veränderlichen Eigensinne der Zeit und den schäckerhaften Zügen, die ein ungewisser Geschmark bildet, unterworfen ist, und dass man zur Zeit weder von einem deutschen, noch französischem oder italienischen Contrapunkte weiss, indem alle Nationen in diesem Stücke, als dem Wahren in der Musik, übereinkommen. Doch wieder auf die Schlüssel zu kommen, so wird wohl kein Kluger jemals das Zeichen mit dem Gegenstande verwechseln. Sind denn diese Zeichen bei der canonischen Schreibart so ganz ohne Nutzen? Sie haben aber wie wir gesehen haben, ihren guten Endzweck.

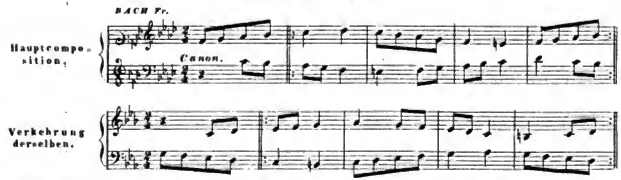
Zweites Beispiel.



Diese Verkehrung ist wieder frei, aber es ist die Tonleiter der Tonika jener der Dominante entgegengesetzt. Mit den Schlüsseln hat es eben die Bewandtniss, wie in dem vorigen Beispiele.

Digitized by Google

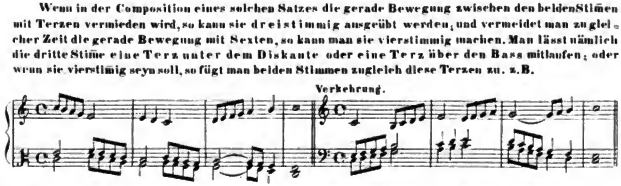
Drittes Beispiel.



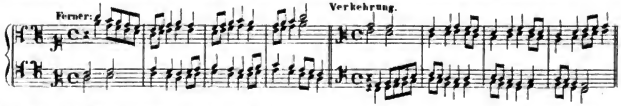
Diese Verkehrung ist frei und geschieht mit den entgegengesetzten Octaven (Tonleitern) der Tonika und der Dominant, wiewohl sie hier in eine andere Tonleiter (den Schlüsseln zu Gefallen) versetzt ist. Zum Beweise dessen darf man diese Verkehrung nur aus dem *C-moll* ins *F-moll* zurückführen.

§ 2.

Wenn in der Composition eines solchen Satzes die gerade Bewegung zwischen den beiden Stimmen mit Terzen vermieden wird, so kann sie dreistimmig ausgeübt werden, und vermeidet man zugleicher Zeit die gerade Bewegung mit Sexten, so kann man sie vierstimmig machen. Man lässt nämlich die dritte Stime eine Terz unter dem Diskante oder eine Terz über den Bass mitlaufen; oder wenn sie vierstimig seyn soll, so fügt man beiden Stimmen zugleich diese Terzen zu. z. B.



Diese beiden Sätze entspringen aus dem vorhergegebenem ersten Beispiele und dessen Verkehrung.

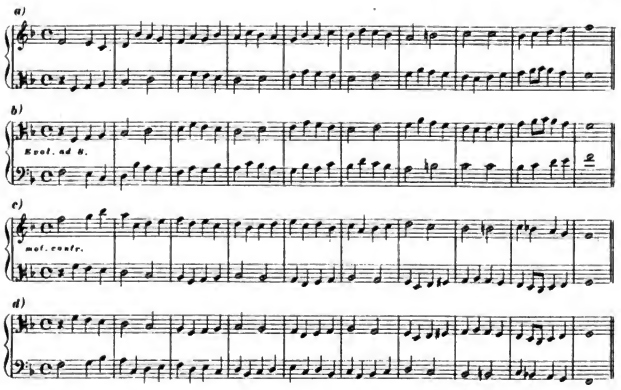


Diese beiden Sätze beziehen sich auf das vorhergehende zweite Beispiel und auf dessen Verkehrung.

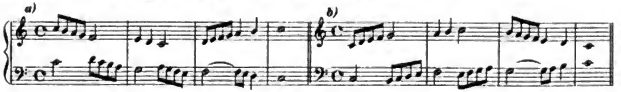
§ 3.

Man pflegt öfters die Sätze in die Gegenbewegung zu versetzen, aber nicht die Stimmen zugleicher Zeit zu verkehren. Da durch dieses Verfahren die Intervalle nicht einerlei bleiben, wie bei der Verkehrung der Stimmen, sondern wie im Contrapunkte *ad Octavam* verändert werden, und aus einer Terz eine Sexte wird, aus einer Sexte die Terz u. s. w, so muss man sich bei der Verfertigung eines solchen Satzes nach den Regeln des Contrapunkts in der Octave, (die hier noch beschränkter sind,) richten. Die Quinte kann also hier nicht anders, denn als eine Dissonanz behandelt, d. i. sie oder ihr Grundton muss vorbereitet und aufgelöst werden, oder im Durchgange vorkommen, weil sie zur Quarte wird.
Hier folgt ein ganzes Beispiel über einen auf diese Art verkehrten Contrapunkt.

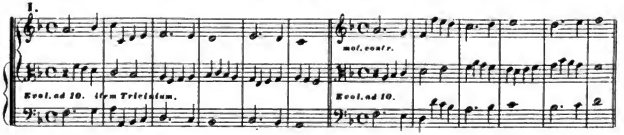
Digitized by Google



Bei *(a)* ist die Hauptcomposition und bei *(c)* die Versetzung dieses Satzes in die Gegenbewegung mit umverrückten Stimmen. Bei *(d)* ist dieser vorhergehende Satz, so wie bei *(b)* die Hauptcomposition *ad Octavam* evolvirt, welche vierfache Verkehrung desselben wohl zu merken ist. Hier ein zweites Beispiel (welches im § 1. als erstes Beispiel stand), wo *(a)* die Hauptcomposition und *(b)* die Versetzung dieses Satzes in die Gegenbewegung mit stehenbleibenden Stimmen vorstellt.

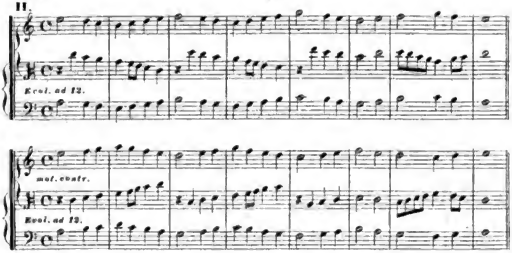


Anmerkung. Wenn die Sätze in die Gegenbewegung versetzt werden, und die Stimmen stehen bleiben, so können die Intervalle nicht nur *ad Octavam*, wie die gegebnen Beispiele lehren, sondern auch *ad Decimam, Duodecimam*, ja (auch) nach andern Contrapunkten verkehrt werden. z. B.



Digitized by Google

II.

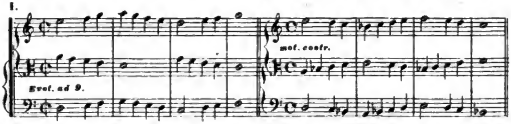


(Dass zwar im ersten Beispiele *ad Decimam*, nicht aber auch im zweiten *ad Duodecimam* alle drei Systeme zusammen ausgeübt werden können, ist bereits im ersten Theile dieser Abhandlung bemerkt worden. Darum umschliesst sie hier, wie dort, keine gemeinschaftliche Klammer.)

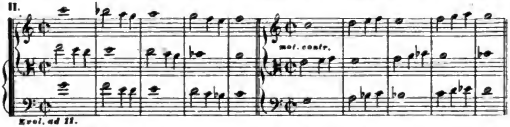
Soll aber diese Veränderung geschehen, so muss man sich nach den Regeln dieser Doppelcontrapunkte bei der Verfertigung des Hauptsatzes besonders richten. Z. B. sollen die Intervalle, wie im Contrapunkt *ad Duodecimam* zu stehen kommen, so muss man die Sexte melden (oder sie, wie auch alle übrigen Dissonanzen, nur im Durchgange anbringen). Soll es *ad Decimam* geschehen, so müssen zwei Terzen und zwei Sexten (so sehr wie zwei Quinten und zwei Octaven) hintereinander (überhaupt aber die gerade Bewegung) vermieden werden, u. s. w. In allen beiden Arten (*ad Duodecimam* und *ad Decimam*) findet die Quinte Statt, welche man hingegen bei der Veränderung *ad Octavam* nur mit gewissen Bedingungen (die kurz zuvor erwähnt worden) brauchen kann. Diese letztere (Art) aber ist die gewöhnlichste, und darum haben wir der andern nur im Vorbeigehen gedacht, wiewohl sie ebenfalls bei gewissen Sätzen ihren Nutzen haben.

(Damit es aber nicht scheine, es sei dieses, von der Versetzung in die Gegenbewegung nach andern Contrapunkten, nur so dahin geredet, und es möchte etwa doch nicht recht möglich sein: so füge ich noch einige Beispiele bei.

I.

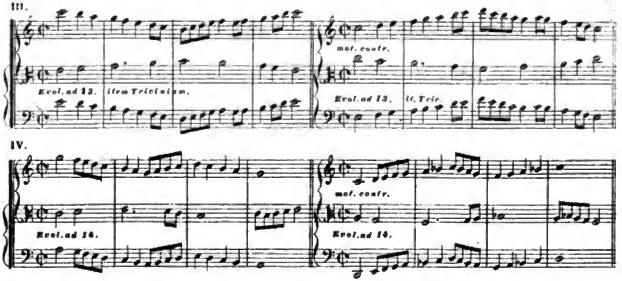


II.



Im ersten Beispiele gilt die Quint und im zweiten die Sext als alleiniges freies Intervall. Die übrigen Intervalle sind nur durchgehend.

Digitized by Google



Im dritten Beispiele gelten die Sexte und Octav und, was eben soviel ist, die Tredes und der Einklang, als freie Intervalle, die übrigen sind nur durchgehend. Zugleich kann dieses Beispiel samt der Evolution, also dreistimmig, ausgeübt werden.

Im vierten Beispiele gelten die Terz und Quint und, was eben soviel ist, die Dez und Duodes, als freie Intervalle, die übrigen werden nur im Durchgange gestattet.

Dass in diesem Beispiele, wie im ersten und zweiten, die Basstimme nicht mit der Oberstimme, sondern nur mit der mittleren zusammenpasse, zeigen die Klammern, und wurde bereits im ersten Theile gesagt.)

ZWEITER ABSCHNITT.

Vom dreistimmigen Contrapunkt in der Gegenbewegung.

Wie ein zweistimmiger Satz zu einem dreistimmigen gemacht werde, ist im vorigen Abschnitte gelehrt worden. Hier ist die Frage, einen solchen dreistimmigen zu entwerfen, worin alle drei Stimmen von einander unterschieden sind.

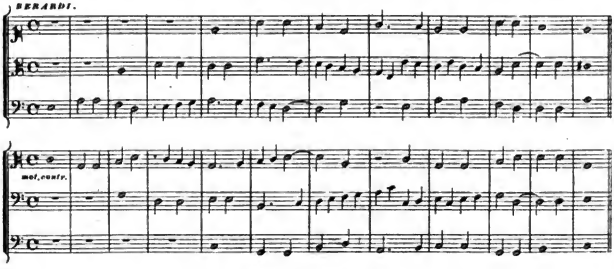
Da die Verwechslung der Stimmen dabei auf zwei verschiedene Arten am bequemsten geschehen kann, so wollen wir hiernach die Lehre davon abhandeln.

Erste Art.

Hier werden die beiden äussersten Stimmen bei der Versetzung des Satzes in die Gegenbewegung unter sich verwechselt, die mittlere aber bleibt an ihrem Orte. Da mittelst dieser Verwechslung die Intervalle zwischen den beiden äussersten Stimmen einerlei bleiben, wie in einem verkehrten zweistimmigen Satze, so bedarf es in Ansehung dieser beiden Stimmen auch keiner andern Regeln, als die wir im vorhergehenden Abschnitte von einem verkehrten zweistimmigen Satze gegeben haben, und die man hier wieder nachlesen kann. Hingegen wird die Mittelstimme der Gegenstand grösserer Aufmerksamkeit, indem die Noten, die darin gegen die Oberstimme eine Terz, Sexte, u. s. w. machten, bei der Verwechslung zu solchen Intervallen gegen die tiefste Stimme werden, und umgekehrt. Das hauptsächlichste aber, was man zu bemerken hat, betrifft die Quarte, die man zwischen der höchsten und mittelsten Stimme entweder gar vermeiden, oder die man, und zwar am bequemsten in der Oberstimme vorbereiten, und hernach in die Sexte resolviren muss. Hingegen kann sie zwischen der mittelsten und tiefsten Stimme, wenn es nach der Regel geschieht, stets gebraucht werden. Was sonst von den übrigen Dissonanzen im vorigen Abschnitte gesagt worden ist, gilt auch hier.

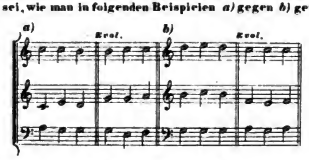
Digitized by Google

Hier folgt ein Beispiel eines verkehrten dreistimmigen Contrapunkts dieser Art, mit der darauf folgenden Verkehrung.



Zweite Art.

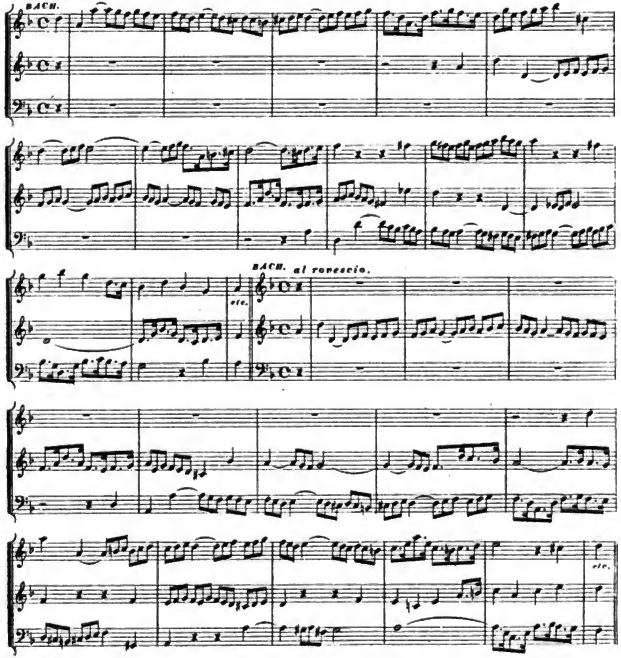
Hier werden bei der Versetzung der Sätze in die Gegenbewegung die drei Stimmen so unter sich gestellt, dass der Diskant zum Alt, der Alt zum Bass, und der Bass zum Diskant wird. Dass durch dieses Verfahren die beiden obersten Sätze der Hauptcomposition zwar zu den zwei untersten werden, aber doch so, wie in der Hauptcomposition, gerade über einander stehen bleiben, und unter sich also nicht verwechselt werden, geschieht daher, weil die Intervalle nicht einerlei bleiben, sondern die Terz zur Sexte, die Sext zur Terz wird, u. s. w. wie bei dem zweistimmigen verkehrten Contrapunkt, der § 3. im vorigen Abschnitte gelehrt wurde; weswegen wir uns hier darauf beziehen, um eben dieselben Regeln nicht zu wiederholen. In Ansehung der Quarte ist nur noch zu erinnern, dass man zwischen der höchsten und mittelsten Stimme ihrer zwei hinter einander vermeiden muss, weil sie bei der Versetzung zwischen der mittelsten und tiefsten Stimme zu zwei Quinten würden. Die tiefste Stimme, die zur höchsten wird, stellt sich mit eben den Intervallen, die sie in der Hauptcomposition hatte, in der Umkehrung wieder dar, nur mit dem Unterschiede, dass die Intervalle der Sexte, Terz, u. s. w. zwischen der höchsten und tiefsten Stimme, hier zu Sexten und Terzen, u. s. w. zwischen der höchsten und mittelsten, und dass eben diese Intervalle zwischen der tiefsten und mittelsten zu solchen zwischen der höchsten und tiefsten werden, woraus denn in Ansehung der Quarte noch fliesst, dass sie in der Hauptcomposition, nach ihrem ordentlichen Gebrauch, bequemer zwischen der höchsten und tiefsten Stimme, als zwischen der mittelsten und tiefsten anzubringen sei, wie man in folgenden Beispielen *a)* gegen *b)* gerechnet, sehen kann.



Digitized by Google

Endlich folgt hier als Beispiel der Anfang eines solchen Contrapunktes, der in *J. S. BACHS Kunst der Fuge* vom Anfange bis zum Ende nach dieser Art verkehrt worden ist. Man sieht die Schwierigkeit des Satzes weder der Hauptcomposition, noch der Verkehrung an, die gleich darauf folgt. Die Harmonie und Melodie darin fliessen so natürlich, als die allerfreieste Composition. Hier ist es.

Hauptcomposition.



Digitized by Google

DRITTER ABSCHNITT.

Vom vierstimmigen Contrapunkt in der Gegenbewegung.

§1.

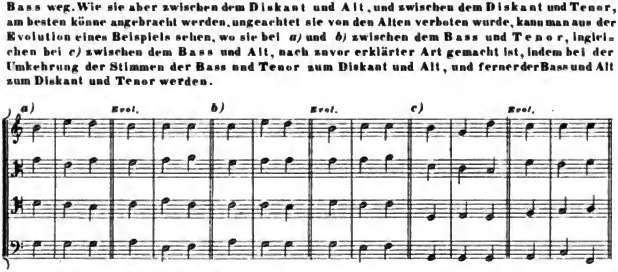
Wie ein zweistimmiger Satz zu einem vierstimmigen gemacht werde, ist in dem ersten Abschnitte gezeigt worden. Hier folgt ein Unterricht, wie man einen solchen vierstimmigen verkehrten Satz zu verfertigen habe, worin alle vier Stimmen von einander unterschieden sind.

§2.

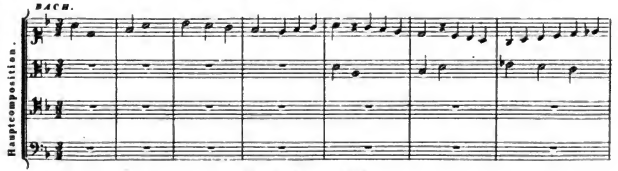
Zuvörderst merke man, dass bei der Versetzung der Stimmen in die Gegenbewegung der Diskant zum Bass, der Bass zum Diskant, der Alt zum Tenor, und der Tenor zum Alt wird.

§3.

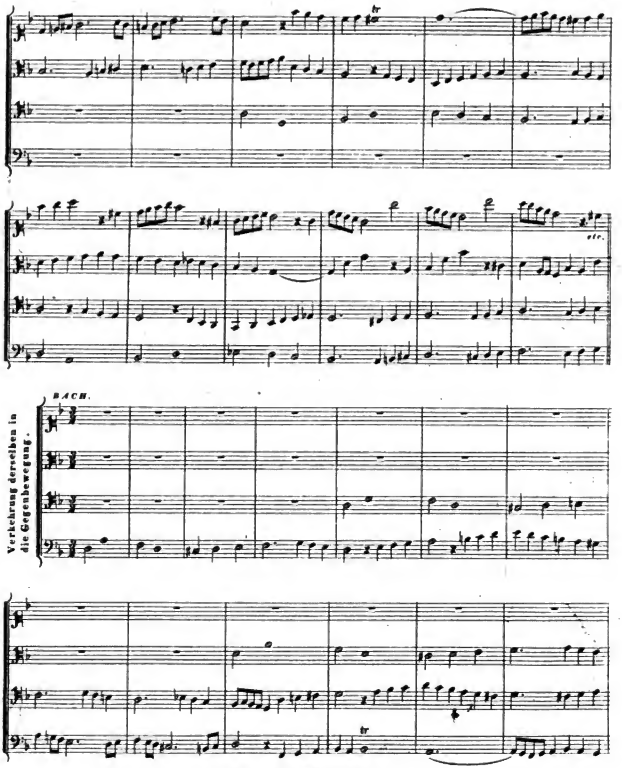
Was von den dissonirenden Sätzen sogleich anfangs gesagt worden ist, gilt auch hier. Man bedient sich also lauter consonirender Intervalle, als der Terz, Sexte, Octave und der Quinte. Die Quarte kann zwischen den beiden Mittelstimmen allezeit ohne Gefahr gebraucht werden, ingleichen zwischen dem Tenor und Bass, und dem Alt und Bass nach ihrem ordentlichen Gebrauche, d. i. vorbereitet und aufgelöset. Hingegen lässt man sie lieber zwischen dem Diskant und Bass weg. Wie sie aber zwischen dem Diskant und Alt, und zwischen dem Diskant und Tenor, am besten könne angebracht werden, ungeachtet sie von den Alten verboten wurde, kann man aus der Evolution eines Beispiels sehen, wo sie bei *a)* und *b)* zwischen dem Bass und Tenor, ingleichen bei *c)* zwischen dem Bass und Alt, nach zuvor erklärter Art gemacht ist, indem bei der Umkehrung der Stimmen der Bass und Tenor zum Diskant und Alt, und ferner der Bass und Alt zum Diskant und Tenor werden.



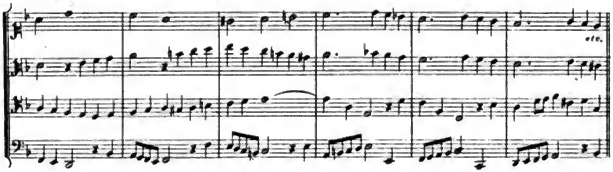
Zum ersten Beispiel über diesen Contrapunkt geben wir den Anfang einer Fuge, die man in *J. S. BACHS Kunst der Fuge* ganz finden wird.



Digitized by Google

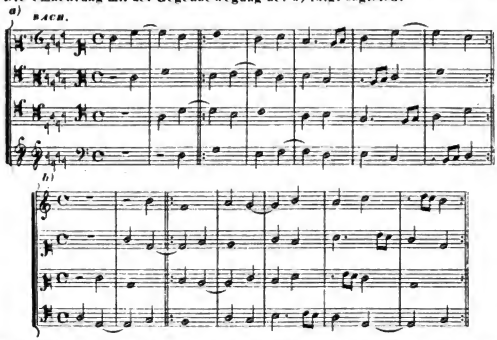


Digitized by Google



Kann eine Melodie fliessender und eine Harmonie bündiger sein, als diese? Das Lahme und Steife in einem Satze darf man also nicht dem Contrapunkte, sondern nur dem Componisten zueignen.

Zu einem zweiten Beispiel nehme man den folgenden Canon von demselben Meister, bei *a)*. Die Umkehrung mit der Gegenbewegung bei *b)* folgt sogleich.



Was die bei *a)* vorne angehängten verkehrten Schlüssel überhaupt bedeuten, ist schon aus dem ersten Abschnitte dieses Hauptstücks bekannt. Insbesondere aber zeigt die erste Reihe von Schlüsseln die Umkehrung des Satzes in die sogenannten natürlichen Töne (nämlich jene, die kein Versetzungszeichen, ♯ oder ♭, haben), wie man sie bei *b)* ausgeschrieben sieht, an. Die zweite Reihe enthält eben dieselbe Umkehrung, aber in die versetzten Töne, wie man aus den Been sieht. Man irre sich dabei nicht in den Schlüssen sein. (Z. B. bei *b)*, wo die oberste Stimme den alten französischen Violinschlüssel, und die dritte Stimme von oben, oder die zweite von unten gezählt, den Mezzosopranschlüssel hat). In beiden Arten bleibt die Composition auf eben denselben Stufen (nach des Verfassers Meinung: auf denselben Linien und Zwischenräumen des Notenplans). Sich davon bei der ersten (Art) zu überzeugen, nehme das Beispiel bei *b)*, und lese es, wiewohl mit umgekehrter Stimme (mit umgekehrten Blatte), wobei man sich den ordentlichen Diskant-Alt-Tenor- und Bassschlüssel nur nach der Reihe vorstellen darf, von der rechten nach der linken Hand zu.

D. & C. № 7229. B.

Digitized by Google

Viertes Hauptstück.

Vom rückgängigen Contrapunkt.

§1.

Wenn eine Composition so beschaffen ist, dass man sie nicht allein vom Anfange nach dem Ende zu, sondern auch vom Ende nach dem Anfange zu, d.i. rückwärts ausüben kann, so heisst sie ein rückgängiger Contrapunkt.

§2.

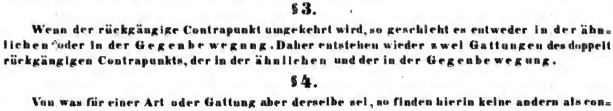
Bei dieser rückgängigen Ausübung eines Satzes werden entweder die Stimmen unter sich zugleich umgekehrt, oder nicht. Können die Stimmen nicht zugleich umgekehrt werden, so heisst er ein einfacher rückgängiger Contrapunkt. Können die Stimmen aber zugleich umgekehrt werden, so heisst er ein doppelt rückgängiger Contrapunkt.

§3.

Wenn der rückgängige Contrapunkt umgekehrt wird, so geschieht es entweder in der ähnlichen oder in der Gegenbewegung. Daher entstehen wieder zwei Gattungen des doppelt rückgängigen Contrapunkts, der in der ähnlichen und der in der Gegenbewegung.

§4.

Von was für einer Art oder Gattung aber derselbe sei, so finden hierin keine andern als consonirende Intervalle, und von dissonirenden keine andern Statt, als die falsche Quinte, dickleine Septime auf der Dominante, die verminderte Septime, die übermässige Quarte und die übermässige Secunde, jedoch nur unter gewissen Bedingungen, dass nämlich die Gänge mit denselben in Ansehung der vorangehenden und auf sie folgenden Consonanzen so eingerichtet werden, dass sie auf eben die Art wieder rückwärts zum Vorschein kommen. z.B.



Die übrigen Dissonanzen fallen ganz weg, weil sie, anstatt erstlich vorbereitet, dann angeschlagen (wie man es beim Orgelspiele nennt) und endlich aufgelöst zu werden, hier auf umgekehrte Art, zuerst in der Auflösung, dann im Anschlage und zuletzt in der Bindung (also widersinnig) erscheinen würden. Da die durchgehenden Noten (bei der Versetzung in die rückgängige Bewegung) zu Wechselnoten, und diese zu jenen werden, so ist es sicherer, in der Hauptcomposition sogleich Wechselnoten, als durchgehende zu gebrauchen, weil man eher einsieht, was in der Folge daraus wird, als wenn man durchgehende Noten in die Hauptcomposition bringt, die hernach zu ungeschickten Wechselnoten werden können. Mit den Pausen, Punkten und Bindungen, obgleich die letzteren nicht anders als consonirend sein können, hat man sich gleichfalls in Acht zu nehmen, dass sie nicht an einen Ort kommen, wo sie sich bei dem Rückgange nicht schicken. Denn sie ohne Unterschied zu verbieten, ist zwar etwas Altes, aber ungleich etwas Ungegründetes. Übung und Fleiss werden einem hierin den besten Vortheil zeigen, und da, wenn man eine solche Composition entwerfen will, man sie sogleich rückwärts versuchen kann, so wird man schon finden, wo es damit angeht, oder nicht. Es ist zu weitläufig und unnöthig, alle mögliche und unmögliche Fälle zusammen zu suchen. Ausser den zu diesem Hauptstücke gehörigen Beispielen findet man zur Übung deren noch andre im Hauptstücke vom Canon, und zwar, die nicht nach dem gemeinen Alltagsschlendrian gemacht sind.

Digitized by Google

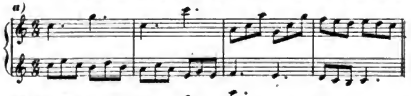
ERSTER ABSCHNITT.

Vom einfachen rückgängigen Contrapunkt.

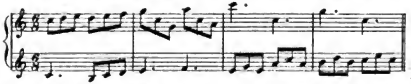
Worin derselbe bestehe, ist kurz zuvor gesagt worden. Hier folgen Beispiele nach der Anzahl der Stimmen, aus welchen er bestehen kann, die wir aber ebenfalls, wie bei den übrigen Contrapunkten, nur bis auf vier ausgedehnt haben, ob er gleich aus mehreren bestehen kann.

a)

Zweistimmig.

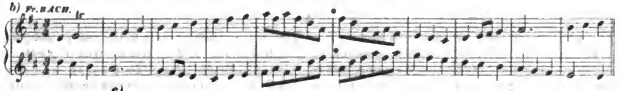


Hier dasselbe rückwärts ausgeschrieben.

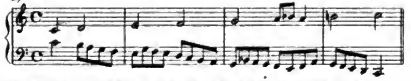


Auf gleiche Art kann man die folgenden Beispiele bei *b)* und *c)* zurückschreiben.

b) PP. BACH.

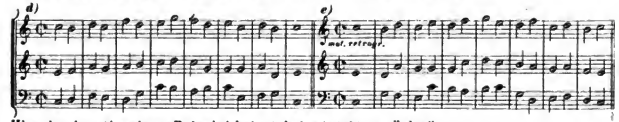


c)



Einige dergleichen Beispiele finden sich noch im Hauptschlüssel vom Canon.
Nun ein dreistimmiges Beispiel bei *d)*, und bei *e)* steht es rückwärts.

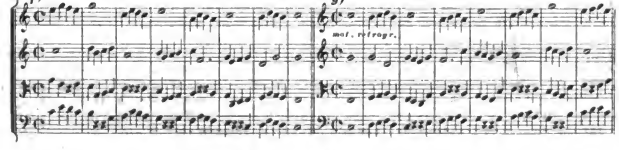
d)



e)

Hier ein vierstimmiges Beispiel bei *f)*; bei *g)* steht es rückwärts.

f)



g)

Digitized by Google

ZWEITER ABSCHNITT.

Vom doppeltrückgängigen Contrapunkt.

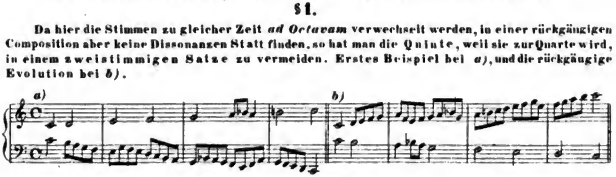
Was derselbe sei, ist oben angegeben worden. Da er in zweierlei Bewegungen verfertigt werden kann, so geben wir in folgenden beiden Artikeln einen Unterricht über beide.

Erster Artikel.

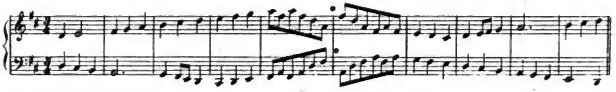
Vom doppeltrückgängigen Contrapunkt in der ähnlichen Bewegung.

§1.

Da hier die Stimmen zu gleicher Zeit *ad Octavam* verwechselt werden, in einer rückgängigen Composition aber keine Dissonanzen Statt finden, so hat man die Quinte, weil sie zur Quarte wird, in einem zweistimmigen Satze zu vermeiden. Erstes Beispiel bei *a)*, und die rückgängige Evolution bei *b)*.



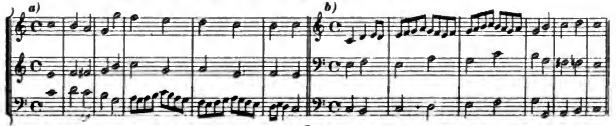
Ferner halte man das folgende Beispiel gegen das im vorigen Abschnitt bei *b)* gegebene, welches die Evolution desselben bildet.



§2.

In einem dreistimmigen Satze, wo der Bass zum Diskant, und der Diskant zum Basse wird, die Mittelstimme aber stehen bleibt, verstattet die Mittelstimme und der Bass eine Quinte unter sich, weil sie in der Evolution zwischen dem Diskant und der Mittelstimme zur Quarte wird. Zwei Quarten hintereinander finden zwischen keiner Stimme Statt.

Hier ein Beispiel bei *a)* und bei *b)* die rückgängige Evolution.

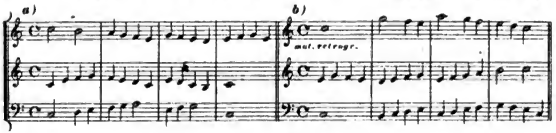


§3.

Will man in einem dreistimmigen Satze die Mittelstime zum Basse, den Diskant zur Mittelstime und den Bass zum Diskant in der Umkehrung machen, so hat man 1) in der Hauptcomposition zwischen dem Diskant und der Mittelstime die Quarte zu vermeiden, weil daraus zwischen der Mittelstime und dem Basse in der Umkehrung eine Quarte wird. 2) Der Bass und die Mittelstime können keine Quinte unter sich machen. Sie wird in der Umkehrung zu einer Quarte zwischen dem Diskant und Basse. Hingegen kann die Mittelstimme mit dem Diskant, ingleichen der Bass mit dem Diskant eine Quinte machen. Es wird in der Verkehrung aus der ersten wieder eine Quinte, und zwar zwischen dem Bass und der Mittelstimme, und aus der letzten wird eine Quarte zwischen dem Diskant und der Mittelstimme.

Digitized by Google

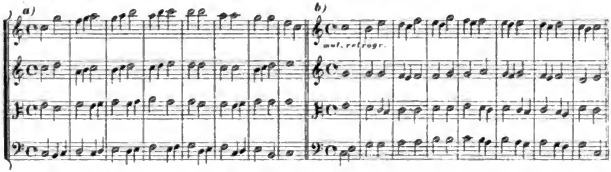
Man sehe hier ein Beispiel, bei *a)* ist der Hauptsatz, bei *b)* die rückgängige Umkehrung.



§ 4.

In einem vierstimmigen Satze, wo der Bass zum Diskant, der Diskant zum Bass, der Alt zum Tenor und der Tenor zum Alt wird, hat man daranf zu achten, dass 1) zwishen dem Diskant und Basse, 2) zwischen dem Diskant und Alte, und 3) zwischen dem Diskant und Tenor keine Quinte Statt finde, weil ungeschickte Quartengänge daraus entstehen. Zwei Quarten hintereinander finden zwischen keiner Stimme Statt.

Hier ein Beispiel, bei *a)* ist der Hauptsatz und bei *b)* die Umkehrung.

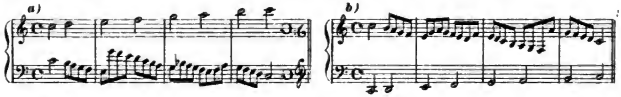


Zweiter Artikel.

Vom doppeltrückgängigen Contrapunkt in der Gegenbewegung.

In diesem Contrapunkte kommen bei der Umkehrung immer eben dieselben Intervalle wieder zum Vorschein, wie oben bei dem doppeltverkehrten Contrapunkte. Die Terz wird wieder zur Terz, die Sexte zur Sexte, u. s. w. Es finden nichts als consonirende Intervalle darin Statt.

Hier ein zweistimmiges Beispiel bei *a)*, und die Umkehrung, wo der Diskant zum Basse und der Bass zum Diskante wird, bei *b)*.



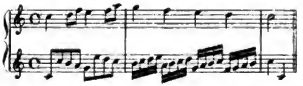
Die hinter dem Hauptsatze, bei *a)*, angehängten verkehrten Schlüssel zeigen, in was für Töne die Umkehrung geschehen soll. Man darf nämlich nur das Unterste zu oberst bringen, (das Blatt umkehren), so kann man das ganze Beispiel, nach Anleitung dieser sich alsdann in ihrer ordentlichen Figur zeigenden Schlüssel, von der linken Hand nach der rechten zu, wie gewöhnlich lesen, und das ist dann die doppelt rückgängige Verkehrung des Beispiels in der Gegenbewegung.

Digitized by Google

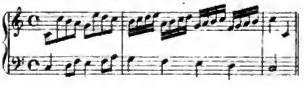
Wenn in einem Satze von dieser Art *a)* die Quinte vermieden, und nichts als die Terz, Sext und Octave gebraucht, und *b)* ferner die Gegen- und Seitenbewegung in Acht genommen wird, so ist derselbe nicht allein aller vier Bewegungen fähig, sondern er kann auch bei jeder Bewegung *ad Octavam* verkehrt, und endlich dreistimmig ausgeübt werden.

Nach diesen Gesetzen ist das bei 1) befindliche Beispiel verfertigt worden, und es ist einer zehnfachen Veränderung fähig, wie hier zu sehen.

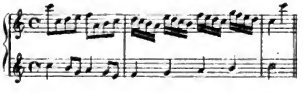
1.) Hauptcomposition.



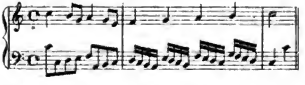
2.) Evolution derselben *ad Octavam*.



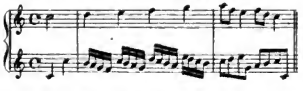
3.) Die Hauptcomposition in der Gegenbewegung.



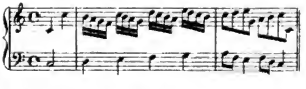
4.) Evolution in der Gegenbewegung *ad Octavam*.



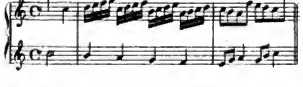
5.) Die Hauptcomposition in der rückgängigen Bewegung.



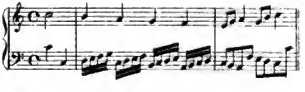
6.) Evolution derselben *ad Octavam*.



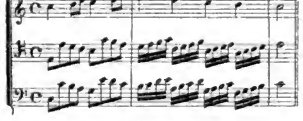
7.) Die Hauptcomposition in der rückgängigen Gegenbewegung.



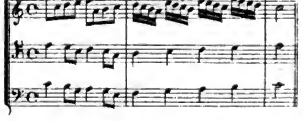
8.) Evolution derselben *ad Octavam*.



9.) Erstes Trio in der ähnlichen Bewegung.



10.) Zweites Trio in der Gegenbewegung.

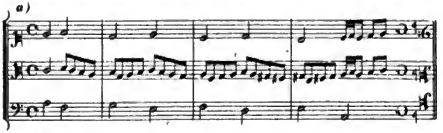


In einem dreistimmigen Satze von dieser Art, worin der Diskant zum Basse, und der Bass zum Diskant wird, die Mittelstimme aber bleibt, ist zwischen dem Diskant und Alt die Quarte zu vermeiden, weil sie zwischen dem Basse und Tenor zur Quarte wird.

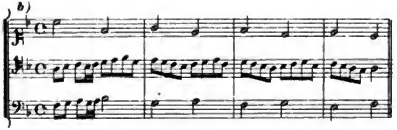
Digitized by Google

Ein Beispiel über einen solchen Contrapunkt folgt hier bei *a)* und, nach den hinten angehängten Schlüsseln, die rückgängige Umkehrung samt der Gegenbewegung bei *b)*.

a)

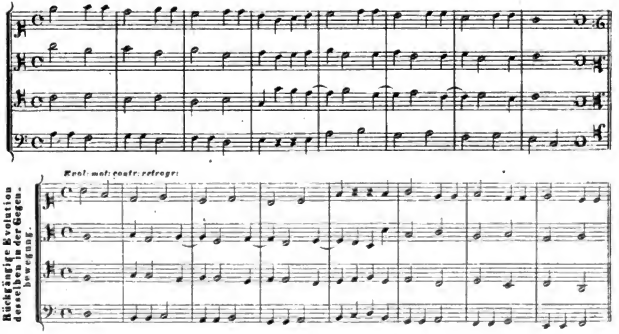


b)



In einem vierstimmigen Satze dieser Art, worin der Diskant zum Basse, der Bass zum Diskant, der Alt zum Tenor und der Tenor zum Alt wird, ist zu beobachten, dass 1) zwischen dem Diskant und Alt keine Quarte Statt findet, weil daraus zwischen dem Tenor und Basse eine ungeschickte Quarte wird, ingleichen 2) nicht zwischen dem Diskant und Tenor, weil daraus eine ungeschickte Quarte zwischen dem Alt und Basse entspringt.

Hier ein Beispiel eines solchen Contrapunkts:



Digitized by Google

Fünftes Hauptstück.

Von der Versetzung einer Composition in verschiedene Bewegungen und deren Auflösung in verschiedne Contrapunkte.

§1.

Wir haben im Hauptstücke vom drei- und vierfachen Contrapunkte gesehen, wie in einer Composition dieser Art die drei bekannten Contrapunkte, der in der Octave, Decime und Duodecime, zugleich Statt finden können, eine vortheilhafte Vereinigung, vermöge welcher man bald dieses, bald jenes Thema mit einem andern nach verschiednen Contrapunkten hören lassen kann, bevor man sie alle, und hiedurch alle drei Contrapunkte auf einmal zusammenfasst, nicht zu gedenken, wie man, so oft man sie zusammenfasst, dieses bald in der, bald in jener Gestalt der Harmonie, im Laufe der Fuge verrichten kann. Wir hatten es aber bei diesen Sätzen stets nur mit der ähnlichen Bewegung zu thun. Hier ist die Frage, solche Sätze zu erfinden, die nicht allein verschiedener Contrapunkte, sondern zugleich verschiedner Bewegungen fähig sind.

§2.

Dass die Alten einen Satz dieser Art als das grösste Geheimniss in der Musik betrachtet haben müssen, liest man nicht allein bei dem Kapellmeister *HEINICHEN*, sondern sieht es auch daraus, dass die Sache immer nur durch mündliche Traditionen von dem einen auf den andern gekommen ist, und keiner sich getraut hat, ein Wörtchen davon zu schreiben, bis sie endlich ganz allmählich verschwunden ist. Gleichwohl bestand in diesem Stücke ihre Kunst in nichts weiterem, als zwei Sätze (oder, wie man sich sonst ausdrückt, einen Satz und Gegensatz,) zu erfinden, die sich im Contrapunkt *ad Octavam*, *Decimam* und *Duodecimam* zwei- drei- und vierstimmig auf einmal ausüben, und nachmals insgesamt nach dem Contrapunkt *alla riversa*, das ist, nach dem doppeltverkehrten Contrapunkt versetzen liessen. Von der rückgängigen Versetzung und der rückgängigen mit derGegenbewegung geschieht hier keine Meldung, auch nicht von der Versetzung einer Composition in alle nur mögliche sieben Gattungen des doppelten Contrapunkts, denn sie kannten sie nicht alle.

§3.

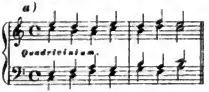
Wenn ich sage, dass die ganze Kunst in nichts weiterem, als in dem Angegebenen bestand, so wundre man sich darüber nicht. Ich verstehe darunter, dass nichts leichter sei, als die Verfertigung eines solchen Satzes, wie die Folge sogleich zeigen wird. Ich habe vielleicht grösseres Recht, mich zu verwundern, dass es Contrapunktisten giebt, die etwas machen können, ohne zu wissen, was sie machen, und die Sätze machen, ohne zu wissen, was darin enthalten ist, welches gewiss von einer schlechten Theorie zeigt. Welchem Contrapunktisten nämlich ist nicht bekannt, wie ein zweistimmiger Satz *ad Octavam*, *Decimam* oder *Duodecimam* drei- und vierstimmig gemacht werden könne? Wie wenige aber wissen vielleicht auch zugleich, dass dieses erwähnte Geheimniss sich hierauf gründet, und dass bei einem solchen Satze, ausser den Vorschriften der harmonischen Bewegung, nichts weiter als dieses zu beobachten ist, dass man keine Dissonanzen darein bringen müsse, wenn der Satz der Verkehrung und Gegenbewegung zugleich fähig sein soll? Vielleicht aber hat es noch Niemand eingesehen, dass diese zwei Sätze auch zugleich der beiden übrigen Bewegungen fähig sind, ja dass man sie durch einige hinzugesetzte Figuren (Versetzungen) aus der Setzkunst ganz von einander unterscheiden, und aus zwei Sätzen nicht nur drei, sondern vier Sätze machen kann, welche alle diese Veränderungen in Ansehung der Verschiedenheit der Contrapunkte und der Bewegung zulassen. Ich sage vielleicht, weil ich die Sache nach den vorhandenen theoretischen Schriften und nach den Unterredungen beurtheile, die ich mit einigen in Ansehung der Ausübung sonst guten Contrapunktisten hierüber öfters geführt habe.

Digitized by Google

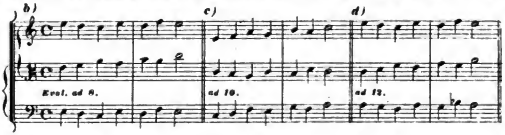
§ 4.

Doch wir müssen die Sache durch Beispiele beweisen.

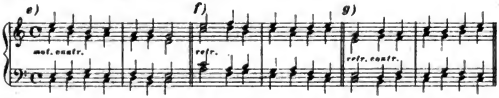
Ersten Beispiel.



Es ist, wie der Augenschein giebt, nichts mehr als eine Composition von zwei Sätzen, die aber durch die Hinzufügung der Terzen vierstimmig wird. In dieser Composition sind zuvörderst drei Contrapunkte, der in der Octave, Decime und Duodecime enthalten, wovon man bei *b), c)* und *d)* den Beweis haben kann.



Sie kann aber in allen vier Bewegungen durchgearbeitet werden. Dieses zeigt sich bei *a)*, und, wie hier folgt, bei *e), f)* und *g)*.



Will man sie drei- oder nur gar zweistimmig haben, so lässt man eine von den terzenweise mitgehenden Stimmen, oder gar alle beide weg. Unterscheidet man nun hier nach der bei dem dreifachen Contrapunkt gegebenen Anleitung die Sätze von einander, so bekommt man drei, ja vier Themata, die der erwähnten drei Contrapunkte, und nicht allein der Gegenbewegung, sondern zugleich der rückgängigen und verkehrten rückgängigen Bewegung fähig sind. Den Beweis davon zu haben, dass diese zwei Sätze zu vier Sätzen gemacht werden können, gehe man auf den zweiten Abschnitt des zweiten Hauptstückes zurück, wo eben dieses Beispiel (wie es hier bei *f* steht) gleich als das erste dort vorkommende Beispiel, und dann mit den hinzugefügten Figuren bei *a), b), c)* und *d)* vorkommt. Des Raumes wegen lassen wir hier die Versetzung dieses nunmehr figurirten Contrapunkts in die Gegenbewegung, in die rückgängige und rückgängigverkehrte Bewegung weg. So rein er aber hier in Grundnoten steht, so rein muss er sich auch mit seinen hinzugefügten Blumen in diesen Bewegungen darstellen, womit jeder selbst die Probe machen kann, wenn er sich nach vorigem Unterricht mit dem doppeltverkehrten und mit dem rückgängigen Contrapunkt gut bekannt gemacht hat. Doch kann man hie und da die Punkte und durchgehenden Noten ändern.

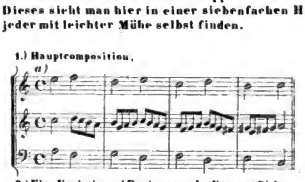
Das zweite Beispiel findet man im ersten Hauptstücke, im zweiten Abschnitt als das erste dort vorkommende Beispiel, wobei man aber, was vom vermischten dreifachen Contrapunkt dort gesagt ist, zuvor wieder nachzulesen hat. Nachher kann man es, wie sich gehört, in den doppeltverkehrten Contrapunkt versetzen. Die beiden übrigen Bewegungen aber können nicht auf eine bequeme Art dabei angebracht werden.

Digitized by Google

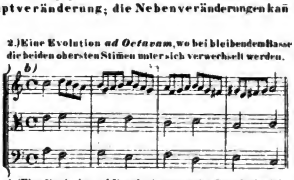
§5.

Wenn wir im vorhergehenden Paragraph mit Sätzen zu thun hatten, die erst durch allerhand Figuren von einander unterschieden werden müssen; so wollen wir hier eine dreistimige Composition zum Vorschein bringen, worin alle drei Sätze schon von einander unterschieden sind, ob man sie gleich ebenfalls auf den Contrapunkt zurückführen kann, der aus einem Duo ein Trio macht. Man verfertigt solche nach den Gesetzen des doppeltverkehrten rückgängigen Contrapunkts, und darin muss die oberste und unterste Stimme *ad Duodecimam* und *Decimam* zugleich, die oberste und mittelste aber und die unterste und mittelste *ad Octavam* gesetzt sein. Zur Probe nehme man folgendes Beispiel, dessen wir uns bereits bei dem doppeltverkehrten rückgängigen Contrapunkt bedient haben. Dieses sieht man hier in einer siebenfachen Hauptveränderung; die Nebenveränderungen kann jeder mit leichter Mühe selbst finden.

1.) Hauptcomposition.

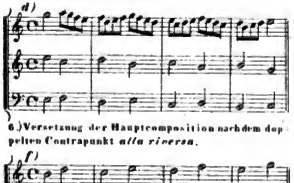


2.) Eine Evolution *ad Octavam*, wo bei bleibendem Basse die beiden obersten Stimmen unter sich verwechselt werden.

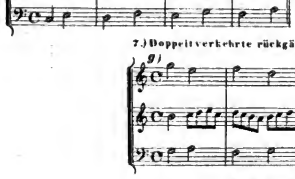


3.) Eine Evolution *ad Decimam*, wo der Bass zum Diskant, und der Diskant, mittelst der Versetzung in die tiefe Decime, zum Basse wird. Die Mittelstime bleibt, wird aber zugleich um eine Terz erhöht, damit sie mit dem Basse harmoniere.

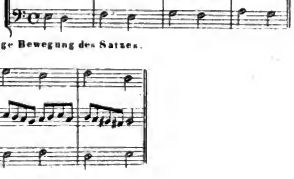
4.) Eine Evolution *ad Duodecimam*, wo der Bass in die höhere Duodecime, die Mittelstime aber zugleich um eine Quinte höher versetzt wird. Der Diskant aus der Hauptcomposition endlich wird zum Basse.



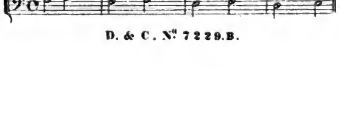
5.) Einfache rückgängige Bewegung des Satzes.



6.) Versetzung der Hauptcomposition nach dem doppelten Contrapunkt *alla rivers.*



7.) Doppeltverkehrte rückgängige Bewegung des Satzes.



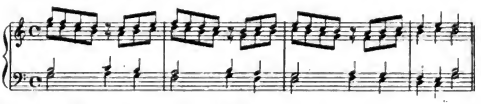
Digitized by Google

§6.

Endlich bleibt uns übrig zu zeigen, wie nicht allein eine Composition in noch mehrere, als die drey bekannten Contrapunkte, sondern wie sie auch in alle nur mögliche sieben Gattungen des doppelten Contrapunkts aufgelöst werden könne. Man kann daraus sehen, dass der sogenannte Contrapunkt, der aus einem Duo ein Trio oder Quatuor macht, nicht allein in den Contrapunkt *ad Octavam*, *Decimam* oder *Duodecimam* gehöre, wie man bisher glaubte, sondern dass dieses auch nach allen andern Contrapunkten geschehen könne, folglich eine solche Gattung des Contrapunkts ein Abstract von allen übrigen Gattungen ist, indem man nämlich alles, worin diese übereinkommen, bei jener vereinigt, dasjenige aber, worin einer von dem andern unterschieden ist, weglässt.

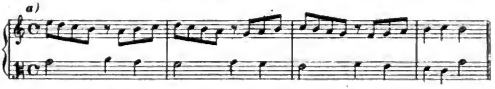
(Anmerkung des Umarbeiters. Das, was der Verfasser hier im Allgemeinen sagt, darauf suchte ich, am Ende des ersten und zweiten Hauptstückes, die Leser gehörig vorzubereiten, und werde auch jetzt am Ende des fünften Hauptstückes, das noch übrige Nothwendigste darüber nachholen.)

Erstes Beispiel, welches *ad Sextam*, *Octavam*, *Decimam* und *Duodecimam* verkehrt werden kann.

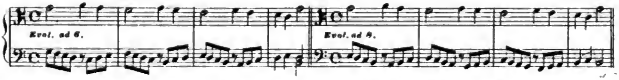


Gelten der Bass und Alt als die beiden Themata, wie in folgender Vorstellung, wo der Altschlüssel in der Unterstimme gebraucht wird:

a)

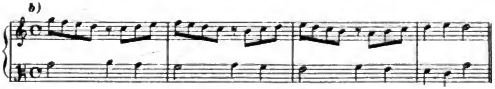


so können die Verkehrungen *ad Sextam* und *Octavam* Statt finden, nämlich:



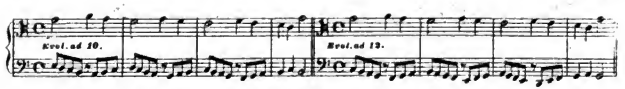
Gelten der Bass und Sopran des Hauptsatzes als die beiden Themata, wie in folgender Vorstellung, wo abermals der Altschlüssel in der Unterstimme gebraucht wird:

b)



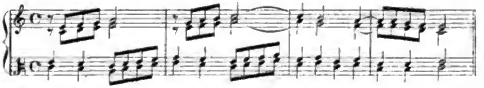
so können die Verkehrungen *ad Decimam* und *Duodecimam* Statt haben, nämlich:

Digitized by Google

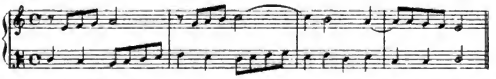


Übrigens kann aus der Vorstellung bei *a)* eine Verkehrung *ad Decimam*, und aus jener bei *b)* eine Verkehrung *ad Octavam* hervorgehen, aber man wird nichts Neues damit erhalten.

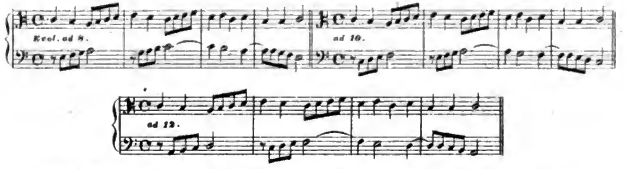
Zweites Beispiel, welches wie das vorige verkehrt werden kann:



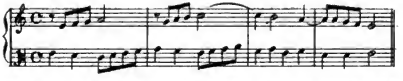
Gelten die äussersten Stimmen als die beiden Themata, wie in folgender Vorstellung:



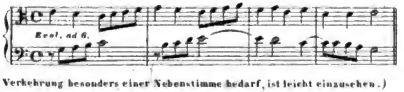
so können die Verkehrungen *ad Octavam*, *Decimam* und *Duodecimam* Statt finden, nämlich:



Gelten aber die oberste und die dritte, von obenherab, als die beiden Themata, wie hier folgt:



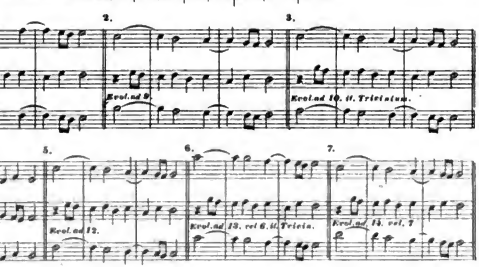
so kann (nebst den Verkehrungen *ad Octavam* und *Decimam*, auch) die Verkehrung *ad Sextam* Statt finden, nämlich:



(Dass diese letzte Verkehrung besonders einer Nebenstimme bedarf, ist leicht einzusehen.)

Digitized by Google

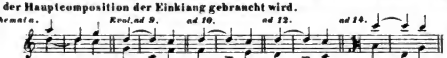
Drittes Beispiel, welches sich in alle hieher Gattungen des doppelten Contrapunkts resolviren lässt:



Die letztere Note, womit jede Auflösung sich endigt, kann man allezeit ändern, und hiemit schliessen wir die Lehre vom Contrapunkte.

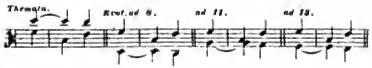
(*Nachtrag.* **Um aber zu zeigen, wie man eine solche Composition, wovon der Verfasser das letzte Beispiel gab, entwerfen könne, füge ich noch folgendes bei. Das erste, worauf man sein Augenmerk richten muss, ist die Frage, welches ist der eingeschränkteste doppelte Contrapunkt? Das ist unbezweifelt jener, der nebst Ausschliessung der geraden Bewegung nur ein einziges und dazu verdächtiges Intervall frei hat. Dieses ist der Contrapunkt in der None, wo nur die Quinte frei ist, zu welcher man in gerader Bewegung nicht ohne Nachtheil gelangen kann. Legt man diesen zum Grunde, und behandelt man den Grundton der Quarte (nicht die Quarte selbst) wie eine Dissonanz, so hat man zugleich einen Satz der sich in die Decime verkehren lässt. Behandelt man überdiess den Grundton der Sexte dissonirend, so kann er auch in die Duoden verkehrt werden. Vermeidet man die Octav (denn ihren Grundton als Dissonanz nehmen, würde dem Contrapunkte der Non selber nicht zusagen), so kann er auch in die Quatuordecime verkehrt werden. Vermeidet man zugleich die None so kann die Evolution in die Decime, bei welcher statt der Quint eine Sext zum Vorschein komt, in die Octav zurück verkehrt werden. Dass diese Zurückverkehrung auch in die Undes oder Tredes geschehen kann, ist natürlich, weil bei diesen beiden Contrapunkten die Sexte frei ist. Bei dem Hauptsatze muss also bei dem Einklang, der Secund, Ters, Quart und Sext der Grundton, und bei der Sept das Intervall selbst als dissonirend behandelt, die Octav und Non aber vermieden werden. Sollte bei der Zurückversetzung oder, was einerlei ist, bei der neuen Verkehrung einer Evolution nach einen andern Contrapunkt ein oder das andere Intervall nicht als wesentlich gelten können, so kann man versuchen es durchgehend anzubringen, oder diese eine Verkehrung lieber fahren zu lassen, oder diese Zurückversetzung von der Evolution *ad Duodecimam* oder *Septimam* herleiten. Nun zur Probe.**

1.) **Wenn in der Hauptcomposition der Einklang gebraucht wird.**

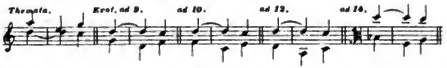


Nun soll die Verkehrung *ad Decimam* zum Hauptsatze werden, der wieder verkehrt werden soll.

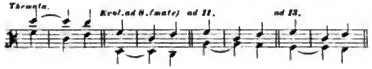
Digitized by Google



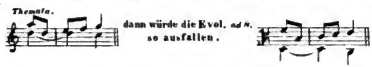
2.) Wenn in der Hauptcomposition die Secunde gebraucht wird.



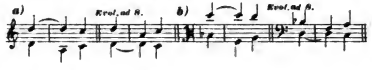
Nun soll die Verkehrung *ad Decimam* zum Hauptsatze, und dieser aufs Neue verkehrt werden.



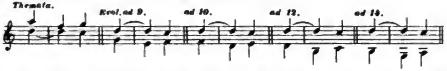
Die üble Evolution *ad Octavam* könnte verbessert werden, wenn der Hauptsatz folgendergestalt verändert würde, welches allen übrigen Verkehrungen ebenfalls nicht nachtheilig wäre, nämlich:



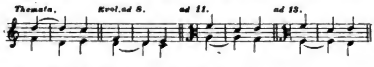
Es kann aber die Evolution *ad Duodecimam* [a] oder jene *ad Decimam Quartam* oder *Septimam* [b] zum Hauptsatze, und diese beiden sodann gut *ad Octavam* verkehrt werden, nämlich:



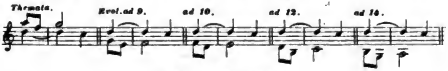
3.) Wenn in der Hauptcomposition die Terz gebraucht wird.



Nun soll die Verkehrung *ad Decimam* zum Hauptsatze, und dieser wieder verkehrt werden:

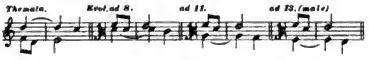


4.) Wenn in der Hauptcomposition die Quart gebraucht wird.

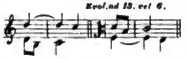


Digitized by Google

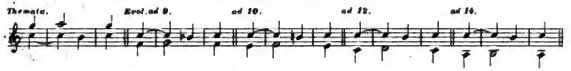
Nun soll die Verkehrung *ad Decimam* zum Hauptsatze, und dieser wieder verkehrt werden.



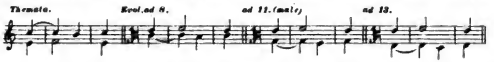
Die üble Evolution *ad Decimam Tertiam* oder *Sextam* kann aber auch nicht einmahl gut verbessert werden, man muss also die obige Evolution *ad Duodecimam* als Hauptcomposition annehmen, welche sich gut *ad Sextam* verkehren lässt, nämlich:



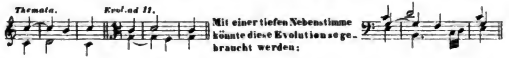
5.) Wenn in der Hauptcomposition die Sext gebraucht wird.



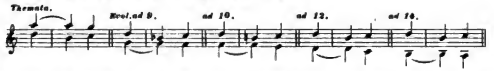
Nun soll die Verkehrung *ad Decimam* zum Hauptsatze, und dieser aufs Neue verkehrt werden.



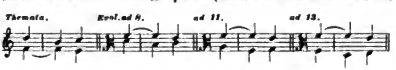
Die üble Evolution *ad Undecimam* kann nicht wohl verbessert werden. Man muss sie also, da sie sonst aus keiner andern Evolution richtig hervorgeht, lieber weglassen. Im Falle dass eine tiefe Nebenstimme zur Bedeckung mitgeht, könnte wohl die obige Evolution *ad Duodecimam* als Hauptsatz angesehen, und dieser aufs Neue in die Undez verkehrt werden, nämlich:



6.) Wenn in der Hauptcomposition die Sept gebraucht wird.



Nun soll die Evolution *ad Decimam* zum Hauptsatze, und dieser wieder aufs Neue verkehrt werden.



Durch diese Probe rechtfertigt sich die Wahl des vom Verfasser gewählten Beispieles, und ich kann hoffen, dass nun die Leser den Verfasser und mich verstehen werden.)

D. & C. N° 7229. B.

Digitized by Google

Sechstes Hauptstück.

Vom Canon.

§1.

Der Canon war ehmals unter andern der Probierstein der harmonischen Geschicklichkeit. Man glaubte nicht, dass die freie Schreibart hinlänglich wäre, die Fähigkeit einer Person zu beurtheilen. Zu allen Zeiten haben sich Leute gefunden, welchen die Natur vor andern die Gabe verlieh, aus den Stücken anderer geschicktern Männer gewisse Formeln und Passagen im Kopfe zu behalten, (was an sich keine schlimme Eigenschaft ist,) Leute die den Mangel der natürlichen Erfindungskraft durch die Kunst ersetzten, und diese behaltenen Passagen, die sie endlich gar für die ihrigen hielten, (oder dafür ausgeben wollten; was in beiden Fällen schlim ist,) nach der Mode des Landes und der Zeit zu verbinden, und daraus ein Stück unter ihrem Namen zu machen wussten. Man begnügte sich also mit soichen Aufsätzen nicht. Man unterwarf den Candidaten der Setzkunst zugleich dem Zwange der canonischen Schreibart, und je nachdem er sich hierin zeigte, fiel der Ausspruch über seine Geschicklichkeit aus. Nach der Zeit ist diese Mode zwar abgekommen, doch bleibt der Canon immer ein unentbehrlicher Theil der Setzkunst, und wird es wohl noch stets bleiben, so lange man Fugen machen wird. Diese aber werden wohl immer so lange gemacht werden, als die schönen harmonischen Wettstreite über leereme lodische Zusammenfügungen den Preis behaupten werden. (Übrigens sollten die Schwestern Melodie und Harmonie lieber immer vereint bleiben, denn wer nur eine dieser Schwestern hat, ist auch nur ein halber Musiker.) Noch sind die Werke der berühmten Meister in diesem Styl aus der vorigen Zeit in Ansehen bei uns, da die übrigen Hirngespienste (ein etwas harter Ausdruck) längst aus dem Geschmacke gekommen, und wahrscheinlich werden diejenigen heutigen Meister, die sich hierin durchvortreffliche hervorgethan haben, der Nachwelt dasjenige sein, was uns noch heutiges Tages ein *PRÄNESTINI, FRESCOBALDI, FROBERGER* und viele andere sind. (Jetzt kann man schon *BACH, HÄNDEL, GRAUN, EBERLIN, KIRNBERGER*, auch schon *ALBRECHTSBERGER, MOZART, HAYDN* und viele andere dazu zählen.) Wir werden bei der Lehre vom Canon zuerst alle möglichen Arten und Gattungen desselben, hernach wie er verfertigt, und endlich wie er aufgelöst werden muss, in drei Abschnitten abhandeln.

ERSTER ABSCHNITT.

Von den verschiedenen Arten und Gattungen des Canons.

§1.

Ein Canon ist nichts anders, als ein auf die canonische Nachahmung gebautes musikalisches Stück. Da nun alle übrigen verschiedenen Arten der Nachahmung, als die in Ansehung der Intervalle, womit die Folgestimme beginnen kann, die in Ansehung des Takttheiles, der Bewegung, der Grösse der Noten u. s. w. damit verbunden werden können, so sieht man überhaupt leicht ein, wie vielerlei Arten und Gattungen des Canons möglich sind. Wir wollen sie nacheinander besonders durchgehen.

§2.

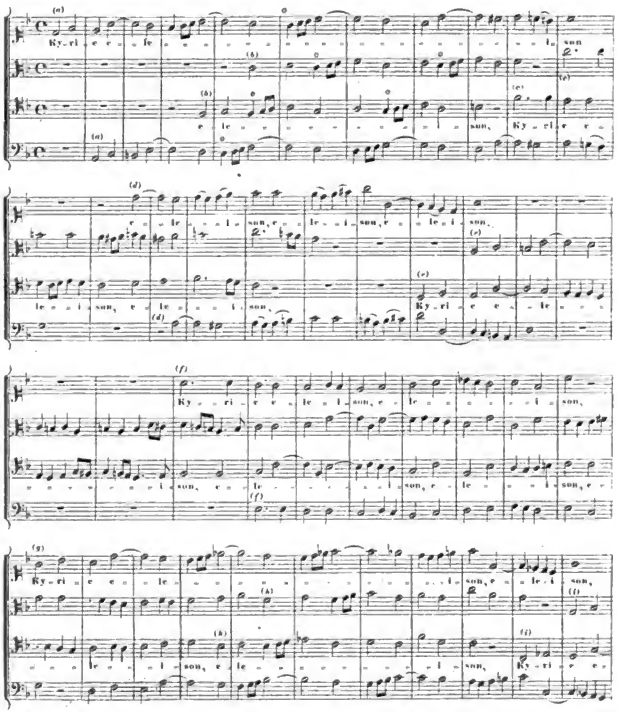
Da ein Canon nicht allein aus zwei, sondern aus drei, vier und mehreren Stimmen bestehen kann, so entsteht daher der Unterschied zwischen zwei- drei- vier und mehrstimmigen Canons.

§3.

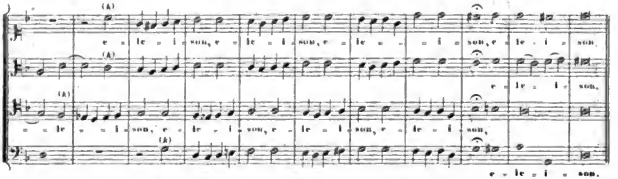
In jedem Canon treten die Folgestimmen nach der Vorschrift einer einzigen Hauptstimme oder nach der Vorschrift mehrerer Hauptstimmen nacheinander ein. Ein Canon von der ersten Art heisst ein einfacher Canon, *canon simplex*, einer von der zweiten Art ein vielfacher, und er wird nach der Anzahl der Hauptstimmen ein doppelter, dreifacher Canon, *canon duplex, triplex* u. s. w. benannt.

Digitized by Google

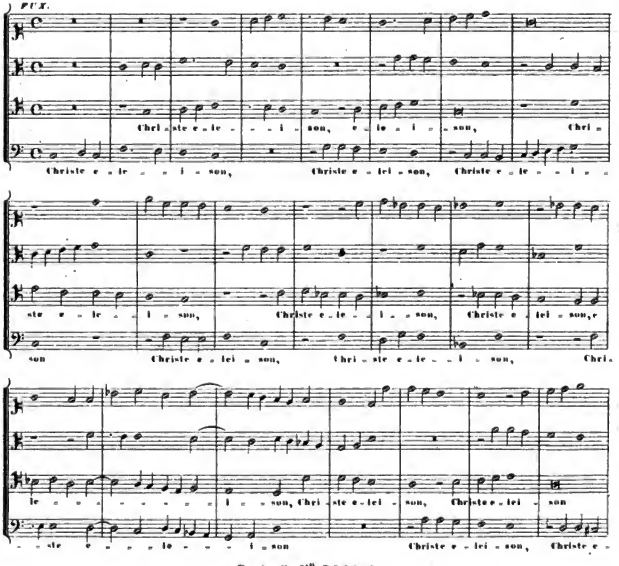
Hier ein Exempel eines doppelten Canons, wo der Diskant und der Tenor die beiden Hauptstimmen sind, welche die Folge des Basses und des Alts bestimmen:



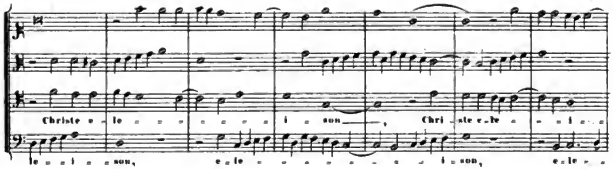
Digitized by Google



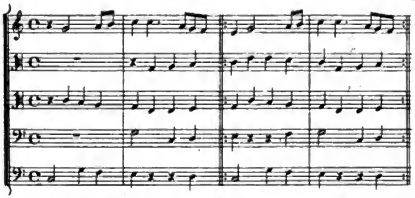
Nun ein Beispiel, wo der Bass und Tenor die beiden Hauptstimmen sind:



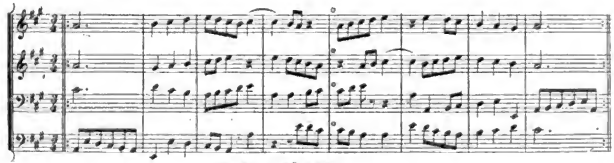
Digitized by Google



Jetzt ein Beispiel, wo der zweite Bass und der zweite Alt die Hauptstimmen sind:



Jetzt noch ein Beispiel, wo ein Bass und eine Oberstimme die Hauptstimmen ausmachen:

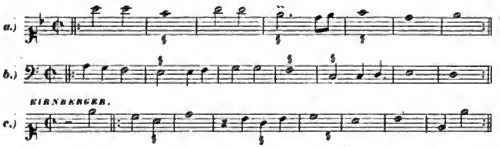


Digitized by Google

Was es aber sonst noch für eine Bewandtniss mit diesen Beispielen habe, wird man in der Folge sehen. Insbesondere wird das letztere im folgenden Abschnitte, wenn von der Verfertigung eines rückgängigen Canons die Rede ist, erklärt werden. Alle übrigen Canons, die hier vorkomen werden, sind einfach.

§4.

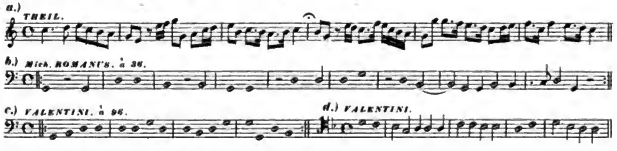
Man pflegt entweder nur die Hauptstimme des Canons zu Papiere zu bringen, und die Auflösung dem Nachdenken der Ausübenden zu überlassen, oder man setzt sowohl die Folge- als Hauptstimme ordentlich besonders oder übereinander in Partitur aus. Ein mit allen Stimmen ausgeschriebener Canon heisst ein offener oder aufgelöster Canon, *canon apertus, resolutus*, italiänisch *canone in partito*. So sind z. B. alle vorher angeführten Canons beschaffen. Ein Canon, wovon nichts als die Hauptstimme zu Papier gebracht ist, und wozu die folgenden erst gesucht werden müssen, heisst ein geschlossner Canon, *canon clausus*, italiänisch *canone in corpo*, z. B.



Anmerkung. Wenn mehr als eine Hauptstime vorhanden ist, so versteht sich von selbst, dass man sie alle in verschiedenen Systemen über- oder untereinander aussetzen muss.

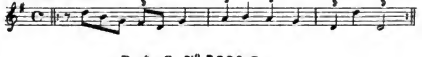
§5.

Ein geschlossner Canon hat entweder eine Überschrift oder nicht, oder zum wenigsten keine vollständige. Ein geschlossner Canon ohne oder mit einer unvollständigen Überschrift heisst ein Räthselcanon, *canon aenigmaticus*, z. B.



Die Überschrift eines Canons besteht darin,

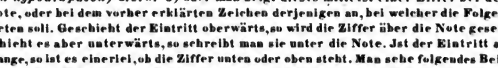
1tens dass man die Anzahl der Stimmen, woraus der Canon besteht, anzeigt. Anstatt dieses mit Wörtern zu verrichten, bedient man sich auch öfters eines gewissen Zeichens, das man so oft, bei jeder Note wo eine Folgestimme eintreten soll, wiederholt, als Stimmen erfodert werden, wie man im folgenden Beispiele fünf Zeichen sieht, die so viel Folgestimmen andeuten, und diese, mit der Hauptstime zusammengerechnet, anzeigen, dass der Canon sechsstimmig ausgeübt werden soll;



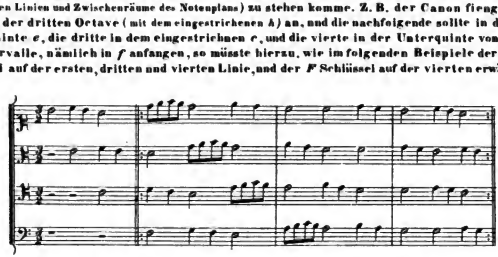
Digitized by Google

2tens dass man die Intervalle, womit die Folgestimme die Nachahmung beginnen soll, und zwar der Höhe oder Tiefe nach, ob es unter- oder oberwärts geschehen soll, anzeigt. Dieses kann auf zweierlei Art geschehen, *a)* durch wirkliche Benennung der Intervalle, wenn man z. B. über die Hauptstimme schreibt: in der Oberquinte, (*in Epidiapente*) in der Unteroctave (*in hypodiapason*) u. s. w. *b)* oder man zeigt dieses mittelst einer Ziffer bei derjenigen Note, oder bei dem vorher erklärten Zeichen derjenigen an, bei welcher die Folgestime eintreten soll. Geschieht der Eintritt oberwärts, so wird die Ziffer über die Note gesetzt: geschieht es aber unterwärts, so schreibt man sie unter die Note. Ist der Eintritt aber im Einklange, so ist es einerlei, ob die Ziffer unten oder oben steht. Man sehe folgendes Beispiel, wo man aus den Ziffern 8. und 15. bei den Zeichen sieht, dass die dritte Stimme mit der Unteroctave, die vierte aber mit der Unterdecimaquinta eintreten soll.

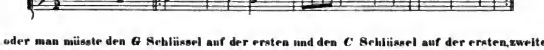
KIRNBERGER.



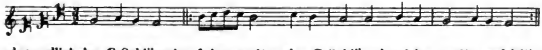
Oft lässt man, um die Fähigkeit der Köpfe einigermassen auf die Probe zu stellen, die gedachten Zeichen weg, und setzt an deren Stelle vorn auf das System nach dem Schlüssel der Hauptstimme alle übrigen Schlüssel, die zu den Folgestimmen erfodert werden, nach der Ordnung der Eintritte hin. Es müssen aber immer solche Schlüssel dazu erwählt werden, dass, wenn der Canon hiernach in Partitur gesetzt werden soll, eine Stimme mit der andern auf gleiche Stufen (d. i. auf die nämlichen Linien und Zwischenräume des Notenplans) zu stehen komme. Z. B. der Canon fienge mit dem *A* in der dritten Octave (mit dem eingestrichenen *h*) an, und die nachfolgende sollte in der Unterquinte *e*, die dritte in dem eingestrichnen *e*, und die vierte in der Unterquinte von diesem Intervalle, nämlich in *f* anfangen, so müsste hierzu, wie im folgenden Beispiele der *C* Schlüssel auf der ersten, dritten und vierten Linie, und der *F* Schlüssel auf der vierten erwählt werden,



oder man müsste den *G* Schlüssel auf der ersten und den *C* Schlüssel auf der ersten, zweiten und vierten Linie wählen, nämlich:

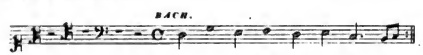


oder endlich den *G* Schlüssel auf der zweiten, den *C* Schlüssel auf der zweiten und dritten und den *F* Schlüssel auf der dritten Linie dazu nehmen, nämlich:



Digitized by Google

Dies ist (wie man gesehen hat) einerlei. Will man sich aber dem Leser gefällig erzeigen, so kann man nach jedem Schlüssel die Pausen, die jede Folgestimme zu beobachten hat, und über oder unter diese Pausen durch Ziffern dasjenige Intervall bemerken, worin der Eintrittgeschehen soll. Z. B. in Rücksicht der Pausen:



3tens dass man die Zeit andeutet, in der die nachfolgende Stimme eintreten soll, ob es ein Viertheil, oder einen halben Schlag, oder noch früher oder später geschehen soll. Man drückte dieses ehemals mit Worten aus. Jetzt thut man es mit den ordentlichen Zeichen der Pause. Wenn etwa im Anfange der Hauptstimme eine Pause befindlich ist, so versteht es sich von selbst, dass die nachfolgende Stimme zu den vorhandenen und ausgeschriebnen Pause diese noch in Gedanken hinzuthun müsse, und hat etwa der Componist die Hauptpausen nicht nach vorgeschriebener Art bemerkt, sondern die Eintritte nur mit den andern schon bekannten kleinen Zeichen (§) angedeutet, so muss man die Anfangspause von diesem Zeichen an abzählen;

4tens dass man, wenn die folgende Stimme der ersten mit veränderter Geltung und Bewegung der Noten, im widrigen Taktheile u. s. w. nachfolgen soll, dieses mit Worten ausdrückt;

5tens dass, wenn der Canon nach seiner ordentlichen Auflösung, noch auf andere Art, z. B. nach dem doppelt verkehrten Contrapunkte u. s. w. ausgeübt werden soll, man dieses am Ende des Systems, durch verkehrte Schlüssel u. dgl. anzeigt, wenn es nicht mit Worten ausgedrückt wird;

6tens dass man endlich über diejenige Note, mit welcher in gewissen Arten des Canons die Folgestime aufhören soll, das ordentliche Ruhezeichen setzt. Was sonst noch zu der Überschrift gehören möchte, oder wenigstens nach Beschaffenheit der Umstände in dieselbe gebracht werden könnte, wird man aus der Folge abnehmen können.

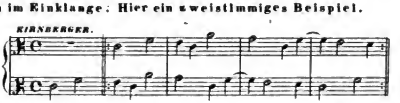
Anmerkung.

Ehemals wurde ein Canon eine *fuga in consequenza*, und blos die jetzt erklärte Überschrift, nach welcher ein Canon aufgelöset und ausgeübt werden sollte, ein Canon, das ist, eine Regel, Gesetz oder Vorschrift genannt. Da man nachher das Zeichen und die bezeichnete Sache mit vermengen angefangen hat, so ist dadurch die erste Benennung allmählich verschwunden, und an die Stelle derselben das Wort Canon eingeführt worden und geblieben.

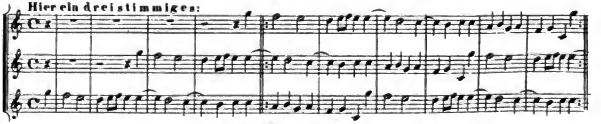
§6.

Da die canonische Nachahmung mit allen Intervallen der Octave geschehen kann, so entstehen daher folgende acht Hauptgattungen des Canons, als:

1tens der Canon im Einklange. Hier ein zweistimmiges Beispiel.



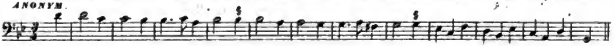
Hier ein dreistimmiges:



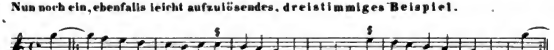
Digitized by Google

Hier noch ein dreistimmiges Beispiel, welches man nach Anleitung der Zeichen leicht auflösen wird.

ANONYM.

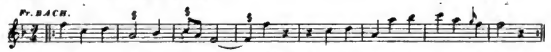


Nun noch ein, ebenfalls leicht aufzulösendes, dreistimmiges Beispiel.



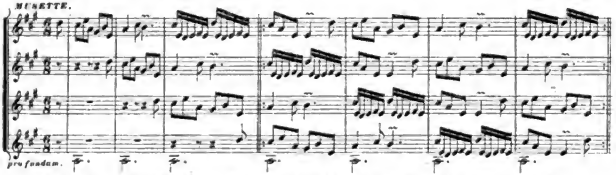
Nun ein vierstimmiges Beispiel.

Fr. BACH.



Nun ein ausgeschriebenes vierstimmiges Beispiel, wo die unten zugefügte Nebenstime, die den Bass vorstellt, auch wegbleiben kann.

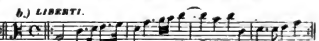
MUSETTE.



Noch zwei vierstimmige leicht aufzulösende Beispiele folgen hier bei *a)* und *b)*.

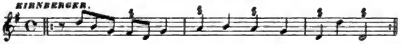
a.) EIRNBERGER.

b.) LIBERTI.

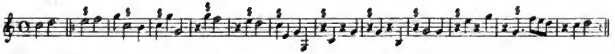


Hier das bereits früher gehabte sechsstimmige Beispiel.

EIRNBERGER.

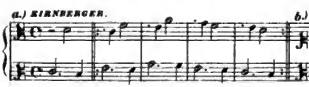


Nun auch ein zwölfstimmiges Beispiel, (welches ziemlich frei behandelt ist).

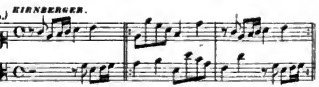


2^tens der Canon in der Secunde, und zwar in der Ober- und Untersecunde.
Hier Exempel von beiden:

a.) EIRNBERGER.

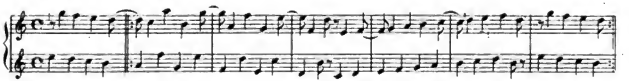


b.) EIRNBERGER.

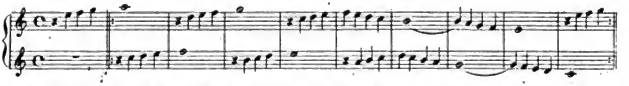


Digitized by Google

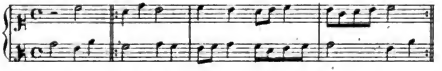
3^tens der Canon in der Tera, und zwar in der Ober- und Unterterz, (in *Epi-* und *Hypoditono*), z. B.



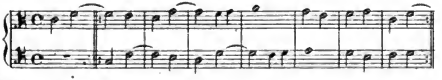
In diesem Beispiele kann man aber die anfangende Stimme, nämlich die untere, besser um eine Octave tiefer herabsetzen, wo folglich die Oberterz, womit die Folgestimme eintritt, in eine Oberdecime verändert wird. Nun das Beispiel für die Unterterz.



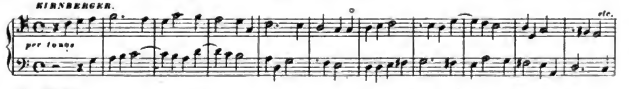
4^tens der Canon in der Quarte, und zwar erstlich in der Oberquarte, *(in Epidiatessaron)*;



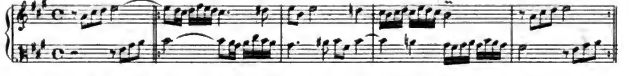
Nun in der Unterquarte *(in Hypodiatessaron)*.



KIRNBERGER.

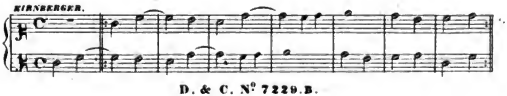


Fr. BACH.



5^tens der Canon in der Quinte, und zwar erstlich in der Oberquinte, *(in Epidiapente)*;

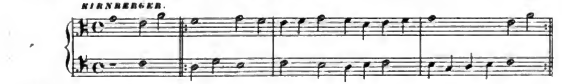
KIRNBERGER.



Digitized by Google

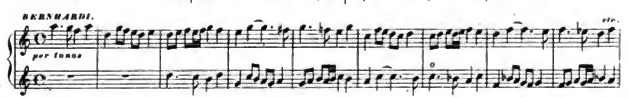
nun in der Unterquinte. *(in Hypodiapente).*

KIRNBERGER.

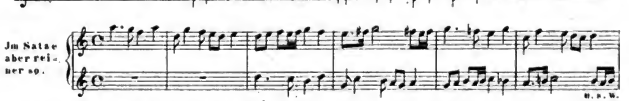


BERNHARDI. etc.

per tonos



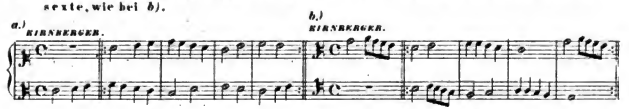
Im Satze aber reiner so.



u. s. w.

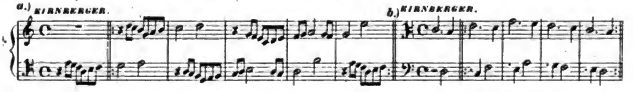
6ten der Canon in der Sexte, und zwar in der Obersexte, wie hier bei *a)* oder in der Untersexte, wie bei *b).*

a.) KIRNBERGER. b.) KIRNBERGER.



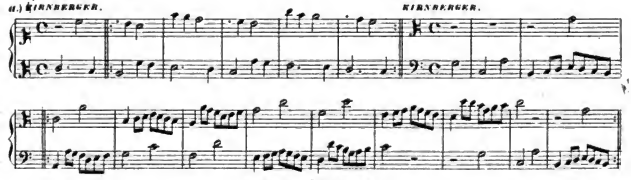
7ten der Canon in der Septime, und zwar in der Obersept, bei *a)* und in der Untersept, bei *b).*

a.) KIRNBERGER. b.) KIRNBERGER.



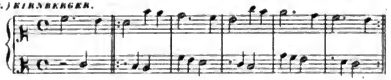
8ten der Canon in der Octave, und zwar in der Oberoctave, bei *a)* und *b)*, und in der Unteroctave, bei *c)* und *d).*

a.) KIRNBERGER. b.) KIRNBERGER.

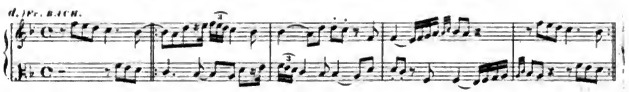


Digitized by Google

c.) KIRNBERGER.



d.) Fr. BACH.

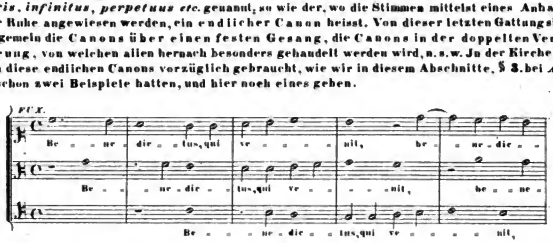


Die Canons in der None, Decime, u. s. w. können zu den Gattungen in der Secunde, Terz, u. s. w. gerechnet werden.

§ 7.

Ein Canon ist entweder so beschaffen, dass er mittelst eines Anhanges zum Schlusse gebracht wird, oder ohne Ende ausgeübt werden kann. Dabei einem Canon dieser letztern Art die Stimmen nach einander wieder in den Anfang eintreten, folglich wie im Kreise oder Zirkel zusammenlaufen, so wird ein solcher Canon ein Zirkel- oder Kreisgesang, ein Zirkelcanon, ingleichen ein immerwährender oder unendlicher Canon, lat. *canon circularis*, *infinitus*, *perpetuus etc.* genannt; so wie der, wo die Stimmen mittelst eines Anhanges zur Ruhe angewiesen werden, ein endlicher Canon heisst. Von dieser letzten Gattung sind z. B. insgemein die Canons über einen festen Gesang, die Canons in der doppelten Vergrösserung, von welchen allen hernach besonders gehandelt werden wird, u. s. w. In der Kirche werden diese endlichen Canons vorzüglich gebraucht, wie wir in diesem Abschnitte, § 3. bei *A* und *B* schon zwei Beispiele hatten, und hier noch eines geben.

FUX.



Man kann aber in den unendlichen Canons ebenfalls an gewissen Orten bei einer bequemen Harmonie, nachdem man es vorher unter sich ausgemacht hat, mit einmal aufhören, damit der Schluss nicht, bei nacheinander abgehenden Stimmen, lächerlich oder matt werde.

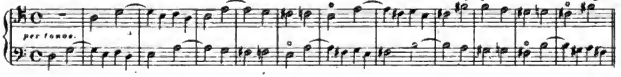
Digitized by Google

§8.

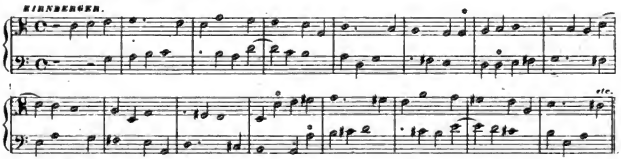
Bei einem Zirkelcanon wird, wenn die Stimme wieder in den Anfang tritt, entweder mit ebendemselben Intervalle wieder angefangen, wie in den meisten der bisherigen Beispiele, oder die Stimme fängt bei der Wiederholung mit einem andern Intervalle, d.i. eine Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte oder Septime tiefer oder höher an. Und da mittelst dieser Veränderung ein solcher Canon alle zwölf Töne seiner Tonart durchläuft, so wird er ein Zirkelcanon durch die Töne. (*canon circularis per tonos.*) genannt.

Zweistimmige Zirkelcanons durch die Töne.

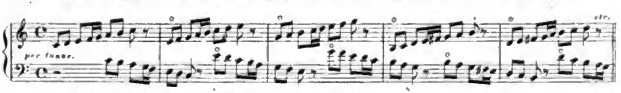
1.) Canon in der Oberquinte, welcher bei der Wiederholung immer um eine Secunde höher anfangt. (Er ist, wie mancher folgende, nicht ausgeschrieben.) Die Wiederholung ist, wie man sieht mit Sternchen über den Noten bemerkt.



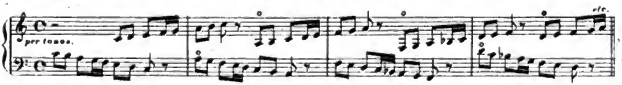
2.) Canon in der Unterquarte, welcher den Satz allezeit um eine Quarte tiefer wieder beginnt. Die übrigen Bemerkungen wie oben.



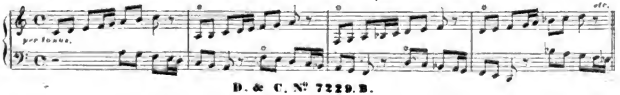
3.) Canon im Einklange, aber in der Gegenbewegung. Die Wiederholung geschieht eine Terz höher.



4.) Canon im Einklange in der widrigen Bewegung. Die Wiederholung geschieht eine Terz tiefer.



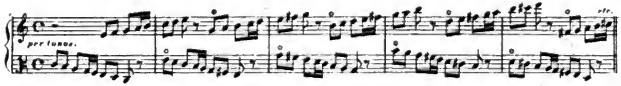
5.) Canon in der Unterterz mit verkehrter Bewegung. Die Wiederholung geschieht um eine Terz tiefer.



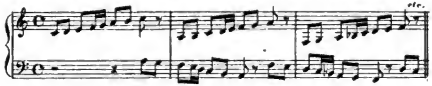
Digitized by Google

Anmerkung. Wenn in diesen Beispielen eine Stimme zu hoch oder zu tief kömt, so versetzt man bei der Wiederholung das anfangende Intervall (wie bisher schon einigemal geschah) eine Octave tiefer oder höher, und fährt nach Proportion fort.

6.) Canon in der Oberterz mit verkehrter Bewegung. Die Wiederholung geschieht eine Terz höher.



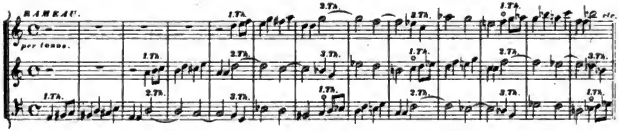
7.) Canon, dessen Eintritt und Wiederholung eine Terz tiefer in der Gegenbewegung geschieht.



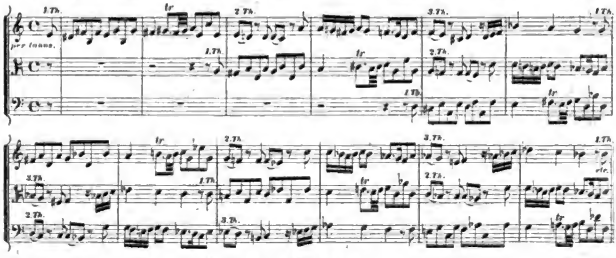
8.) Canon in der Unterquinte. Die Wiederholung geschieht eine Secunde tiefer. Das hieher gehörige Beispiel haben wir bereits § 6. als das letzte von den Canons in der Unterquinte bei *c)* gehabt.

Dreistimmige Zirkelcanons durch die Töne.

1.) Hier tritt eine Stimme nach der andern allezeit eine Quart höher ein. Die Wiederholung des Satzes geschieht um eine Terz höher.



2.) Hier folgt eine Stimme der andern um eine Quint tiefer. Die Wiederholung geschieht eine Terz höher.

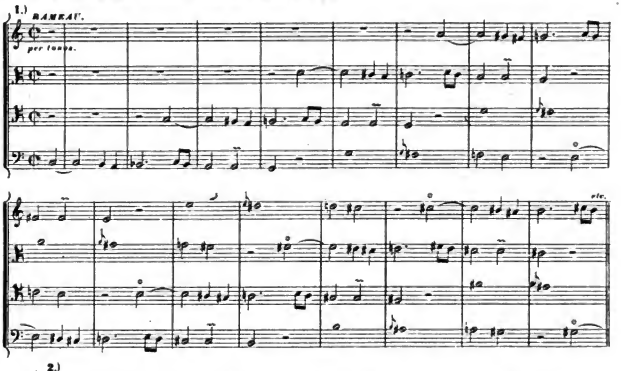


Digitized by Google

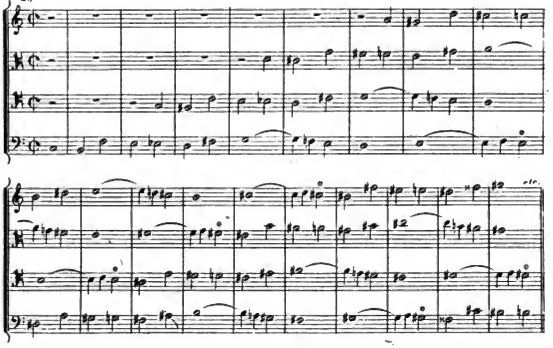
Vierstimmige Zirkelcanons durch die Töne.

Bei den folgenden drei Beispielen folgt eine Stimme der andern eine Quinte höher nach. Die Wiederholung des Satzes geschieht eine Terz höher.

1.)



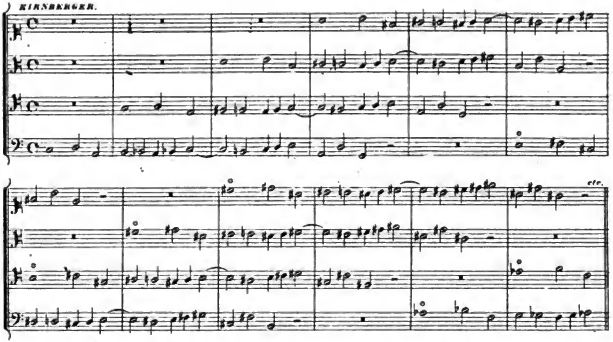
2.)



Digitized by Google

3.)

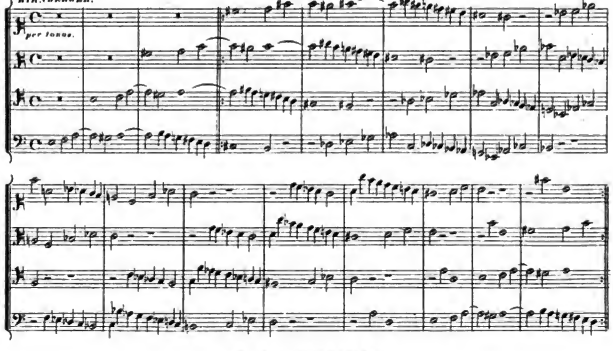
KIRNBERGER.



Das folgende, vierte Beispiel, ist eine besondere Art eines Zirkelcanons durch die Töne. Der Zirkel besteht nicht, wie in den vorigen Exempeln, aus kurzen Sätzen, sondern aus einer langen, nach der Ordnung der steigenden Quinten die Töne durchlaufenden Melodie. Von dieser Art erinnere ich mich nicht, ein Muster je gesehen zu haben.

4.)

KIRNBERGER.



Digitized by Google

§ 9.

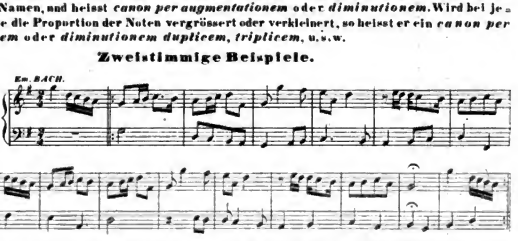
Einige pflegen die Canons in eigentliche und uneigentliche, oder in gebundene und ungebundene zu unterscheiden. Durch die eigentlichen verstehen sie diejenigen, wo die Folgestime der vorhergehenden alles durchgängig auf ähnliche Art nachmacht, durch die uneigentlichen aber die, wo die Folgestime der anfangenden nicht alles durchgehends auf ähnliche Art nachmacht, wo sie z. B. die Quarte in eine Quinte, oder umgekehrt die Quinte in eine Quarte verändert, u. s. w. so wie der Geführte in einer Fuge. Gewissermassen gehören alle endlichen Canons zu den uneigentlichen.

§ 10.

Geschieht die Nachahmung in einem Canon mittelst der Vergrösserung oder Verminderung, so bekömt er hiernach den Namen, und heisst *canon per augmentationem* oder *diminutionem*. Wird bei jeder Folgestimme die Proportion der Noten vergrössert oder verkleinert, so heisst er ein *canon per augmentationem* oder *diminutionem dupticem, tripticem*, u. s. w.

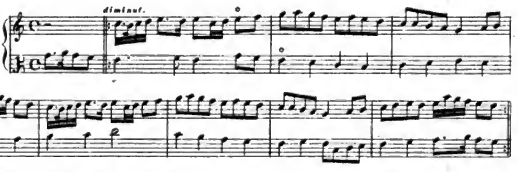
Zweistimmige Beispiele.

1ste Beispiel in der Vergrösserung.



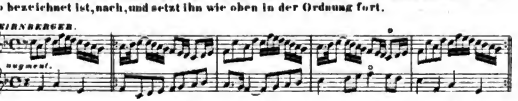
(Dieser Canon ist ein wirkliches Meisterstück. Die Abänderung bei dem Bohezeichen ist unvermeidlich, wie man in der Folge sehen wird.)

2te Beispiel in der Verkleinerung mit verkehrter Bewegung.



Will man dieses Beispiel in der Vergrösserung haben, so fängt die Oberstimme den Satz bei dem *e* an, welches mit dem Sternchen bezeichnet ist, und die Unterstimme folgt bei dem *e* des nächsten Taktes, was ebenfalls so bezeichnet ist, nach, und setzt ihn wie oben in der Ordnung fort.

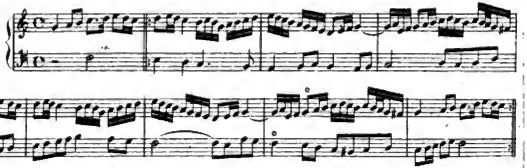
3te Beispiel in der Vergrösserung und Gegenbewegung.



Will man diesen Canon in der Verkleinerung haben, so fängt die untere Stimme bei dem bezeichneten *f* an, und die obere folgt sogleich bei dem mit dem Sternchen bezeichneten *e* nach, und dann fahren sie in derselben Ordnung fort.

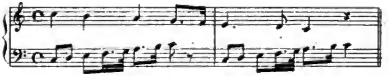
Digitized by Google

4ter Beispiel in der Vergrösserung mit verkehrter Bewegung.

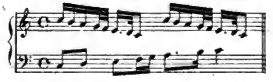


Die Sternchen bedeuten auch hier den Ort, wo man anfangen muss, um aus diesem Canon einen in der Verkleinerung zu machen.

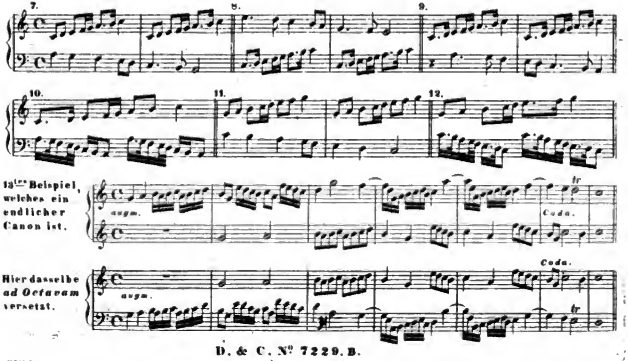
5ter Beispiel in der Vergrösserung.



6ter Beispiel in der Verkleinerung und Gegenbewegung.



Siebentes, achtes, neuntes, zehntes und eilftes Beispiel in der Vergrösserung, und das zwölfte in der Verkleinerung folgen hier:



13ter Beispiel, welches ein endlicher Canon ist.

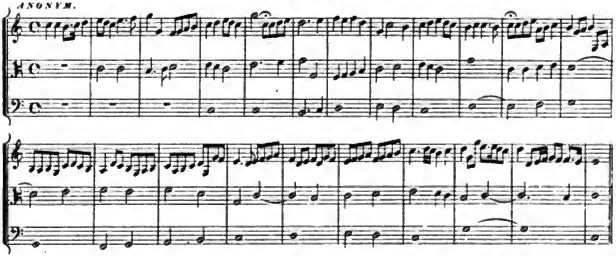
Hier dasselbe *ad Octavam* versetzt.

Digitized by Google

Dreistimmige Beispiele.

Erstes Beispiel.

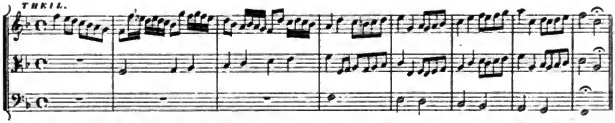
ANONYM.



Es ist ein doppelt vergrösserter endlicher Canon. Die Viertheile aus der anfangenden Stime werden bei der ersten Folgestimme zu halben und bei der zweiten zu ganzen Noten.

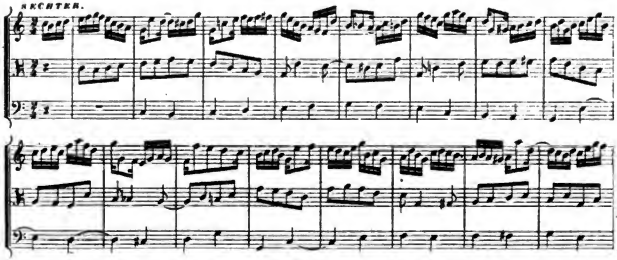
Zweites Beispiel.

THEIL.

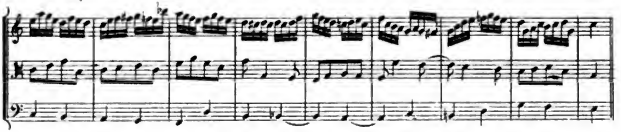


Es hat damit eben die Bewandtniss, wie mit dem vorigen, nur dass die Folgestimen in ungleicher Bewegung eintreten. (Zu tadeln ist, dass die Bewegung am Ende matt wird. Darum folgt noch ein drittes Beispiel in welchem in der anfangenden Stimme die lebhafte Bewegung bis zum Ende beibehalten wird.

RECHTER.

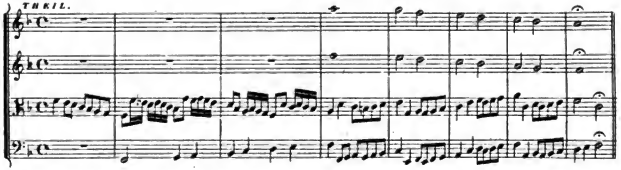


Digitized by Google



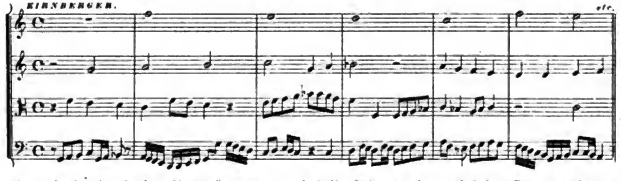
Vierstimmige Beispiele.

Erstes Beispiel.



Dieses ist nicht anders als das zuvorgegebene zweite dreistimmige Beispiel, nur mit deml'unterschiede, dass hier die Stimmen *ad Octavam* versetzt werden, und eine vierte Stimme terzenweise hinzugefügt wird.

Zweites Beispiel.



Es ist in der dreifachen Vergrösserung, wobei die Stimmen in ungleicher Bewegung hinter einander eintreten. Man kann dieses harmonische Gewebe, wenn man will, noch weiter fortsetzen, indem es nicht geendet ist.

§ 11.

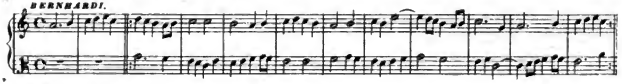
Wenn die Folgestimme der vorhergehenden in einer unähnlichen Bewegung, d.i. in der verkehrten, rückgängigen, oder in der rückgängigen Gegenbewegung nachfolgt, so erhält der Canon hiernach den Namen, und heisst ein Canon in der widrigen, rückgängigen oder rückgängigen verkehrten Bewegung. *canon per motum contrarium, canon cancrizans, canon cancrizans motu contrario.*

Digitized by Google

Beispiele von den Canons in der Gegenbewegung.

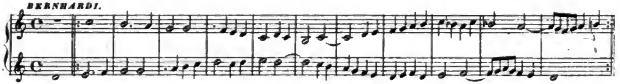
1tes Beispiel, in der Untersecunde:

BERNHARDI.

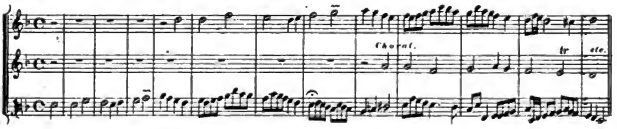


2tes Beispiel in der Obersept:

BERNHARDI.

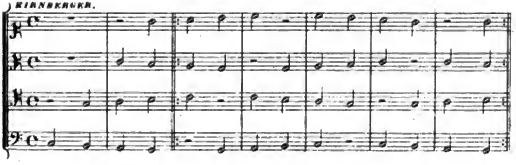


3tes Beispiel, wo die zweite Stime zwar in der ähnlichen, die dritte aber in der Gegenbewegung eintritt.

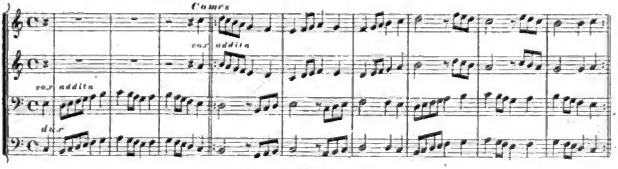


4tes Beispiel.

HIRNBRENNER.

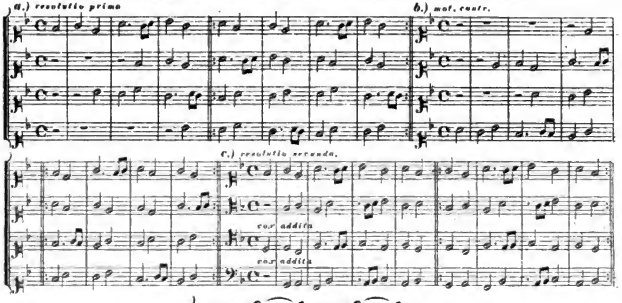


5tes Beispiel.

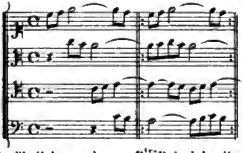


Digitized by Google

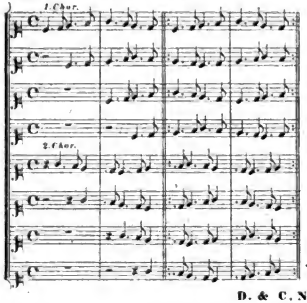
6ter Beispiel, wo zwei Stimmen in der ähnlichen und zwei in der Gegenbewegung gehen.



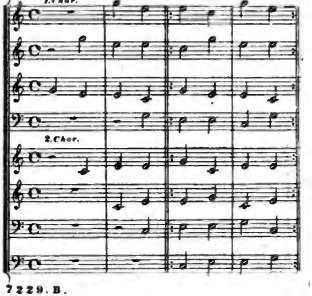
7ter Beispiel.



8tes Beispiel, wo vier Stimmen in der ähnlichen und vier in der Gegenbewegung gehen.

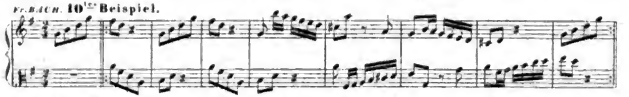


9tes Beispiel, mit welchen es eben die Bewandtniss, wie mit dem vorigen hat.

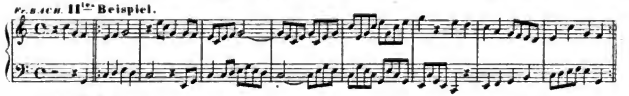


Digitized by Google

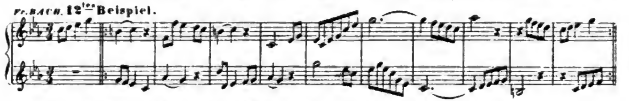
Fr. Bach. 10tes Beispiel.



Fr. Bach. 11tes Beispiel.



Fr. Bach. 12tes Beispiel.



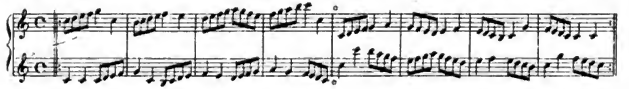
Von mehreren Beispielen dieser Art wird § 18. unter mehreren andern, die Rede seiu.

Beispiele von Canons in der rückgängigen Bewegung.

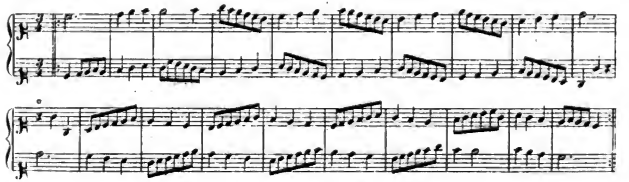
1stes Beispiel.

Die Auflösung, die übrigens nicht schwer ist, findet man als erstes Beispiel, im ersten Abschnitt des vierten Hauptstückes.

2tes Beispiel, wobei zugleich die Nachahmung zwischen den Stimmen zu merken ist.

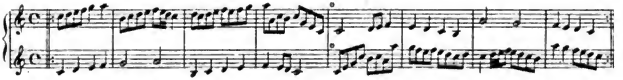


3tes Beispiel, in welchem ebenfalls die ordentliche Nachahmung der beiden Stimmen unter sich in der Mitte zu merken ist.

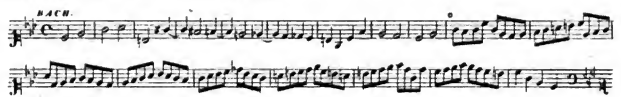


Digitized by Google

4ter Beispiel, wo die zweite Stimme den Satz in der Vergrösserung nimmt. Von dieser Art rückgängiger Canons findet man sonst noch keine Beispiele.
(Man wird daher einige Härten müssen hingehen lassen.)

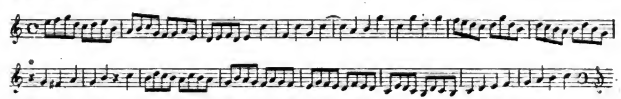


5ter Beispiel, welches ohne Auflösung dasteht.



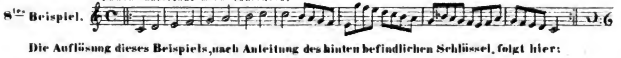
Um die Auflösung vorzunehmen schreibt man zuerst die hier befindliche Hauptstime auf ein System, und auf ein anderes System, das man unter das erste setzt, schreibt man eben diese Stimme, jedoch vom Ende nach dem Anfange zu, dagegen. Wer die Fähigkeit hat rückwärts zu lesen, braucht die Stimen nicht erst untereinander zu setzen, sondern kann nach Anleitung des hinten befindlichen Schlüssels den Satz aus dem Stegreif vom Ende nach dem Anfange zu ausüben.

6ter Beispiel, bei welchem das nämliche zu bemerken ist.

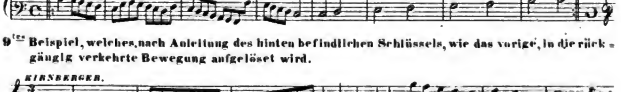


7ter Beispiel, welches im ersten Abschnitt des vierten Hauptstücks ausgeschrichen zu finden ist.

8ter Beispiel.



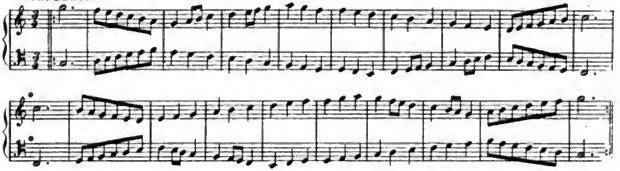
Die Auflösung dieses Beispiels, nach Anleitung des hinten befindlichen Schlüssel, folgt hier:



9ter Beispiel, welches, nach Anleitung des hinten befindlichen Schlüssels, wie das vorige, in die rückgängig verkehrte Bewegung aufgelöset wird.

Digitized by Google

10ter Beispiel, welches in die verkehrte rückgängige Bewegung aufgelöst ist.

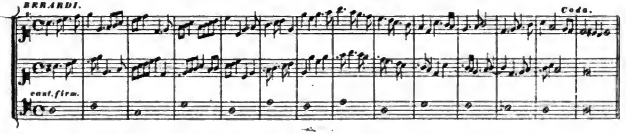


Anmerkung. Wenn ein rückgängiger Canon noch nicht aufgelöst zu Papiere gebracht worden ist, sondern aus ebenderselben Zeile vom Blatte weg gespielt werden soll, so geht der eine vom Anfange nach dem Ende, und der andere vom Ende nach dem Anfange zu. Nachher kehrt man den Process um, und jeder fängt wieder von da an, wo er geblieben ist, dieser von vorne und jener von hinten, wenn man nämlich den Canon noch einmal machen will, und auf eine ähnliche Art fährt man bei jeder Wiederholung fort. Dieses ist die gewöhnlichste und natürlichste Manier.

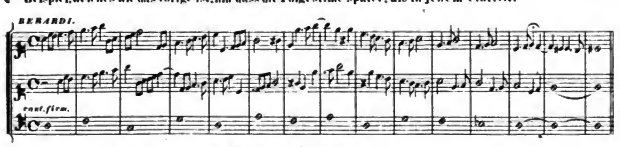
§ 12.

Nicht allein einmahls war, sondern auch noch jetzt ist der Gebrauch, dass man über einen zum Grunde liegenden festen Gesang einen Canon macht. *J. S. BACH* hat auf diese Art unter andern das Lied: *Vom Himmel hoch* etc. durchgearbeitet. Man kann selbiges (auch gegenwärtig) gestochen haben. Wir wollen zur Ersparung des Raumes einige kleine Exempel aus dem *BERARDI* beibringen, die, ob sie gleich nicht die harmoniösesten Muster in dieser Gattung des Canons sind, dennoch die Art, wie man damit zu Werke geht, genugsam an den Tag legen.

1ster Beispiel. Ein zweistimmiger Canon im Einklange über den in der Unterstimme befindlichen festen Gesang.

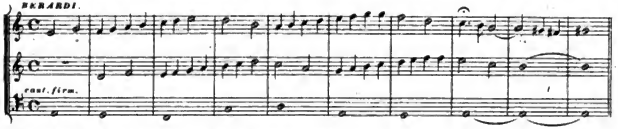


2ter Beispiel, welches wie das vorige ist, nur dass die Folgestime später, als in jenem eintritt.

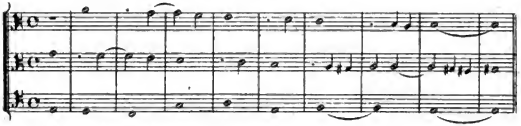


Digitized by Google

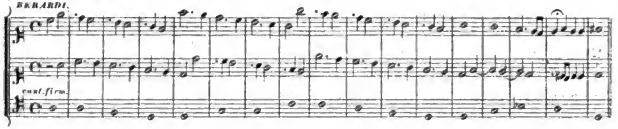
3ter Beispiel. Ein zweistimmiger Canon in der Untersecunde über den festen Gesang.



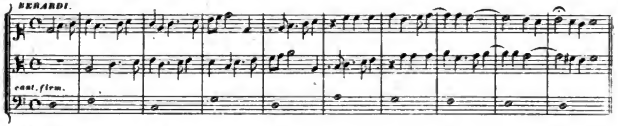
4ter Beispiel. Ein solcher Canon in der Obersecunde.



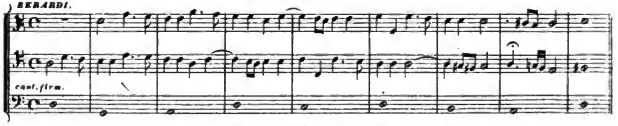
5ter Beispiel. Ein solcher Canon in der Unterterz.



6ter Beispiel. Canon in der Unterquarte.

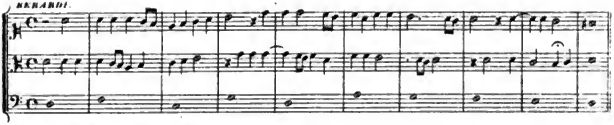


7ter Beispiel. Canon in der Oberquarte.

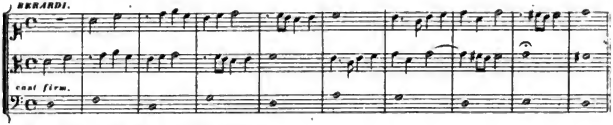


Digitized by Google

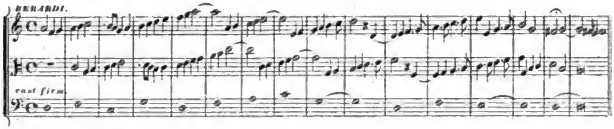
8ter Beispiel. Canon in der Oberquinte.



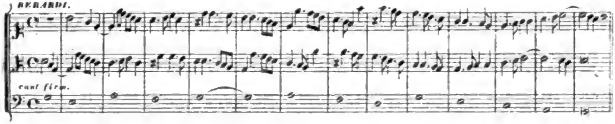
9ter Beispiel, wieder ein Canon in der Oberquint.



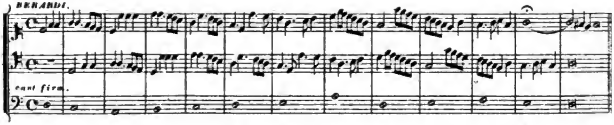
10ter Beispiel. Canon in der Untersexte.



11ter Beispiel. Canon in der Obersexte.

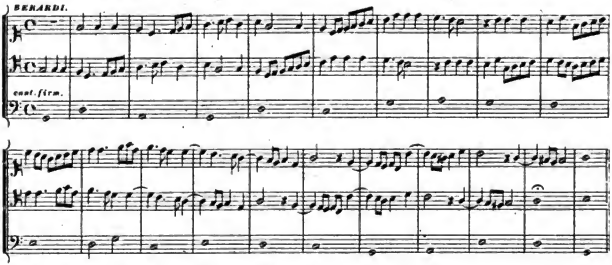


12ter Beispiel. Canon in der Unterseptime.

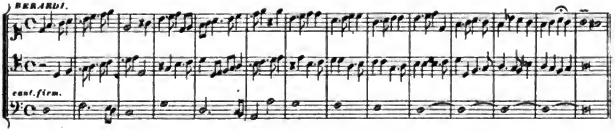


Digitized by Google

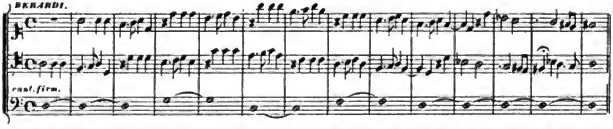
13tes Beispiel. Canon in der Oberseptime.



14tes Beispiel. Canon in der Unteroctave.



15tes Beispiel. Canon in der Oberoctave.



Man sieht hieraus, dass man in allen Intervallen über einen festen Gesang eine canonische Fuge machen kann, und, wohl zu merken, kann dieser feste Gesang nicht allein im Basse zum Grunde liegen, sondern auch oben und in der Mitte, wo man will, angebracht werden.

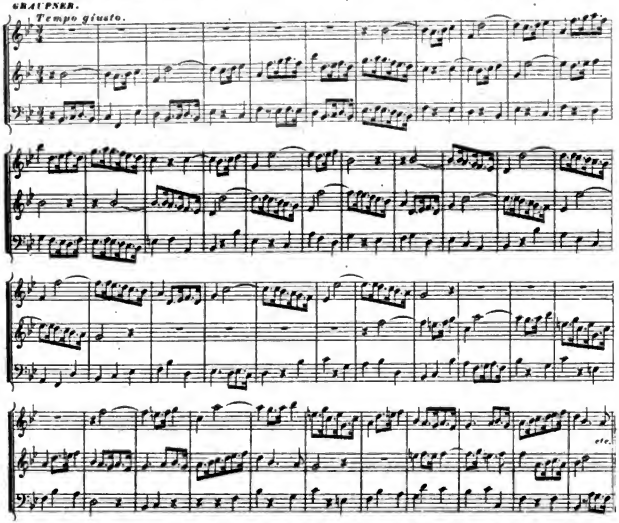
§13.

Zu der jetzt erklärten Gattung des Canons kann man gewissermassen diejenigen rechnen, die mit einer Nebenstimme, zu mehrerer Ausfüllung, es sei nun oben, unten oder in der Mitte, begleitet werden.

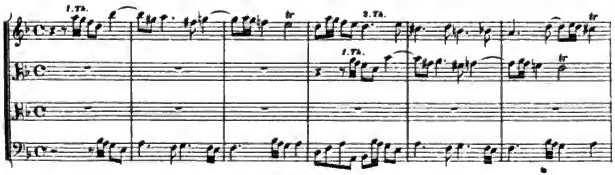
Digitized by Google

1ter Beispiel, wo die beiden obersten Stimmen einen Canon unter sich machen, die unterste aber zur Bedeckung dazu gesetzt ist.

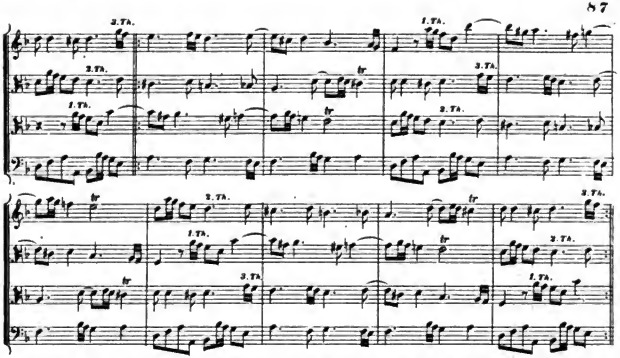
GRAUPNER.



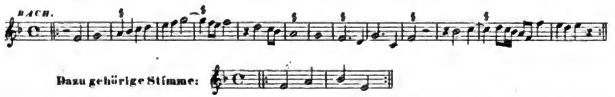
2[tes] Beispiel, wo die drei obersten Stimmen einen Canon *ad Octavam* unter sich machen, die unterste aber zur Bedeckung dazu gesetzt ist.



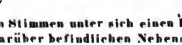
Digitized by Google



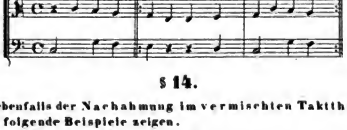
3te Beispiel, wo ein siebenstimmiger Canon im Einklange mit der demselben folgenden Grundstimme (vielleicht, da er im Violinschlüssel geschrieben ist, besser Choralstimme) begleitet werden muss.



Dazu gehörige Stimme:



4te Beispiel, wo die vier untersten Stimmen unter sich einen Doppelcanon in der Gegenbewegung haben, der aber mit der darüber befindlichen Nebenstimme begleitet wird. Dieser Canon ist bereits im § 3. bei *C* angeführt worden, darum schreiben wir ihn hier nur als Räthselcanon her.

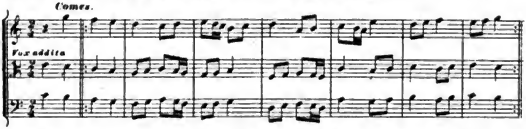


§ 14.

Der Canon ist ebenfalls der Nachahmung im vermischten Takttheile, *per arsin et thesin* fähig, wie folgende Beispiele zeigen.

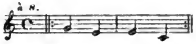
Digitized by Google

1ter Beispiel, welches durch Hinzufügung der Terzen dreistimmig wird.

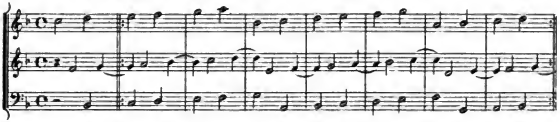


2ter Beispiel, das eine Chor gegen das andere gerechnet. Da dieser Canon bereits § 11, als achtes Beispiel ausgeschrieben erschien, folgt er hier nur als Räthselcanon.

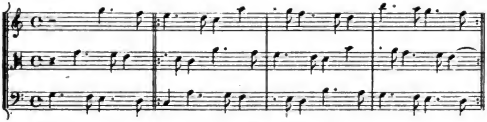
3ter Beispiel, eine Stimme gegen die andere in jedem Chore besonders gerechnet. Da dieser Canon bereits § 11, als neuntes Beispiel der Canons in der Gegenbewegung ausgeschrieben erschien, folgt er hier nur mit der Hauptstimme.



4ter Beispiel, wo eine Stimme der andern um ein Viertheil später nachfolgt.



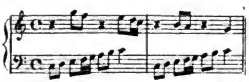
5ter Beispiel, eben so.



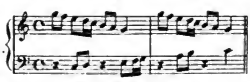
§ 15.

Eine neue Gattung von Canons giebt uns die unterbrochene Nachahmung.

1ter Beispiel.

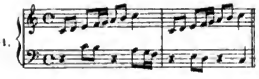


2ter Beispiel.

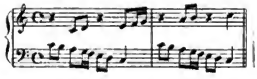


Digitized by Google

3ter Beispiel.

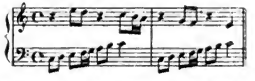


4ter Beispiel.

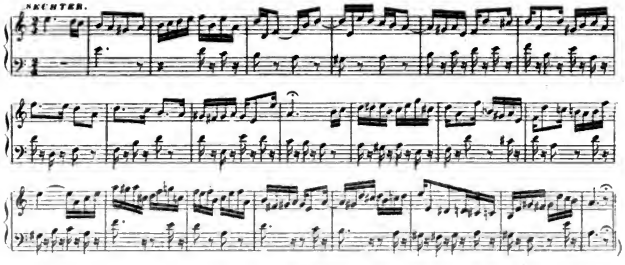


5ter Beispiel.

6ter Beispiel.



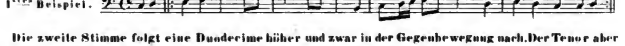
(Wenn nun bei einem Canon in der Folgestimme schon eine Unterbrechung gültig sein soll, so könnte dieselbe noch consequenter werden, wenn man nach jeder Note eine Pause, die eben so lang ist, als sie, setzte. Ein solcher Canon wäre dann wie eine Variation des vergrösserten anzusehen. Hier ein Beispiel:



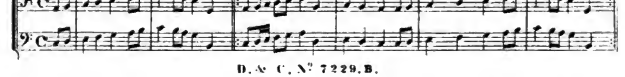
§ 16.

Es giebt Canons, worin entweder die Hauptstimme oder die Folgestimme oder beide zugleich eine terzenweise mitlaufende Nebenstimme zulassen. Diese sind von vortrefflichem Nutzen und verdienen besonders gemerkt zu werden.

1ster Beispiel.

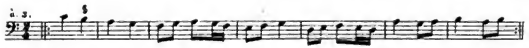


Die zweite Stimme folgt eine Duodecime höher und zwar in der Gegenbewegung nach. Der Tenor aber geht mit der Hauptstimme in Oberterzen. Ausgeschrieben sieht dieser Canon so aus.



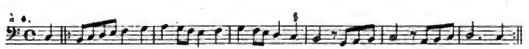
Digitized by Google

2ter Beispiel.



Dieses ist ein Canon in der Duodecime in der ähnlichen Bewegung, aber im widrigen Taktheile. Die Mittelstimme geht eine Terz höher mit dem Basse. Ausgeschrieben ist es §14, als erstes Beispiel.

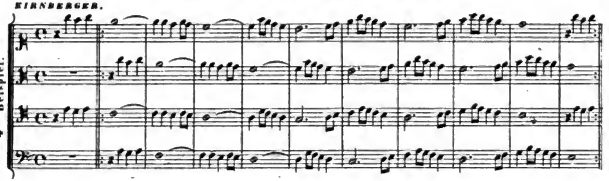
3ter Beispiel.



Es ist ein Canon in der Oberoctave, aber in der Gegenbewegung, indem der Bass und Diskant die Hauptstimmen sind. Dem Basse wird eine Terz oberwärts und dem Diskant eine Terz unterwärts zugefügt, und damit wird der Canon vierstimmig. Ausgeschrieben ist dieser Canon schon §11, als fünftes Beispiel von den Canons in der Gegenbewegung, zu sehen.

EIRNBERGER.

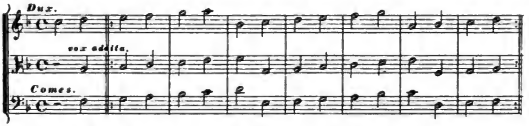
4ter Beispiel.



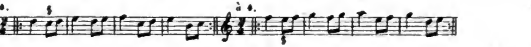
5ter Beispiel.

Der Alt folgt dem Sopran in der Unterquinte nach. Der Tenor nimt zugleich die Unterdecimen vom Sopran, und der Bass die Unterdecimen vom Alt, und somit wird der Canon vierstimmig. Ausgeschrieben findet man ihn §11, als zweite Resolution des sechsten Beispiels von den Canons in der Gegenbewegung.

6ter Beispiel *per arsin et thesin.*



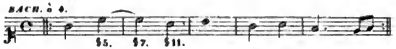
Im ersten Theile haben wir bereits, bei Gelegenheit des doppelten Contrapunkts in der Duodecime einen Canon dieser Art angeführt, von welchem wir hier, da er dort ordentlich ausgeschrieben ist, nur die Hauptstimme als 7ter Beispiel hersetzen:



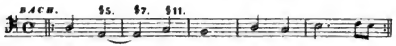
Digitized by Google

§ 17.

Ein Canon, wo die Folgestimmen mit verschiedenen Intervallen nacheinander eintreten, heisst ein vermischter Canon oder ein Canon mit ungleichen Intervallen z.B. diejenige folgender, bereits § 5 angeführter, aber dort ebenfalls nicht ausgeschriebener Canon, wo die zweite Stimme eine Quinte tiefer, die dritte eine Sept tiefer, und die vierte eine Undez tiefer gegen die erste eintritt.



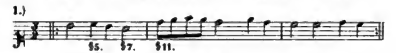
Hier folgt die Verkehrung dieses Canons nach dem Contrapunkt in der Gegenbewegung, wo die zweite Stimme eine Quint höher, die dritte eine Sept höher, und die vierte eine Undez höher gegen die erste eintritt.



Ausgeschrieben aber wurde dieser Canon bereits im dritten Abschnitt des dritten Hauptstückes.

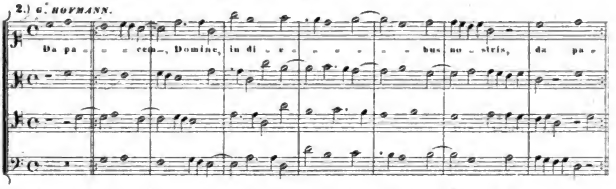
Zu eben dieser Gattung des Canons gehören die zwei folgenden Exempel.

1.)



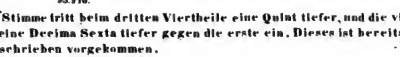
Ausgeschrieben erschien dieses Beispiel bereits § 5.

2.) G. HOFMANN.



Eine andere Art des vermischten Canons geben die beiden folgenden Beispiele.

1.)

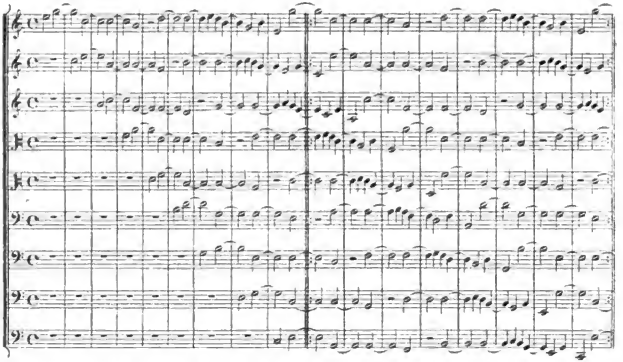


Die zweite Stimme tritt beim dritten Viertheile eine Quint tiefer, und die vierte beim vierten Viertheile eine Decima Sexta tiefer gegen die erste ein. Dieses ist bereits § 14. als viertes Beispiel, ausgeschrieben vorgekommen.

2.)

Digitized by Google

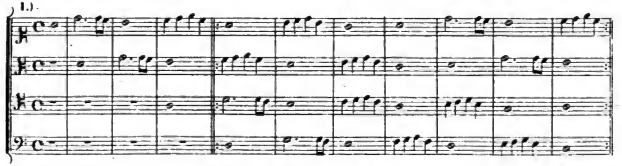
Nun dasselbe ordentlich ausgeschrieben.



Es hat mit dem vermischten Canon eben die Bewandtniss, wie mit der engen Nachahmung, mit-
telst welcher, wie aus dem ersten Theile bekannt ist, die Folgestimmen der beginnenden bald mit die-
sem bald mit jenem Intervalle, nachdem es sich am besten thun lässt, nachgehen können. Diejenigen
vielstimmigen Canons, worin die übrigen Stimmen wechselweise in der Octave der ersten oder
zweiten nachfolgen, heissen Canons mit gleichen Intervallen, und man benennet sie ins-
besondere nach dem Intervalle, womit die zweite Stimme eintritt; da aber dieses unter- oder ober-
wärts geschehen kann, so entstehen daraus z. B. Canons in der Unter- und Oberquarte, in der Un-
ter- oder Oberquinte u. s. w., der Canon mag aus noch so vielen Stimmen bestehen, wenn nur die übri-
gen Stimmen mit keinem andern Intervalle anfangen, als mit dem die erste Stimme den Canon angefan-
gen hat, oder mit welchem die zweite derselben nachgefolgt ist. Wenn die zweite Stimme in der Octa-
ve eintritt, und die dritte in einem andern Intervalle, so nennt man den Canon am besten nach allen
beiden Intervallen zugleich, wiewohl gemeiniglich das Gegentheil geschieht.

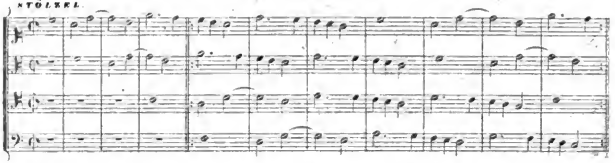
Canons in der Unterquinte sind folgende vier:

1.)



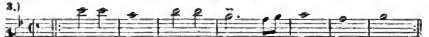
Digitized by Google

STÖLZEL.

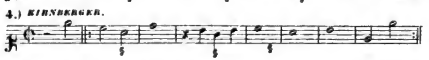


Auch die beiden folgenden unausgeschriebenen werden auf die ähnliche Art aufgelöst.

3.)



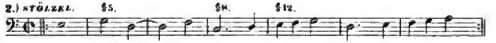
4.) KIRNBERGER.



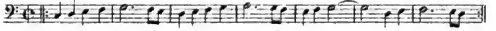
Canons in der Oberquinte, sind folgende drei, wo die zweite Stimme in der Oberquinte eintritt, und die dritte der ersten und die vierte der zweiten in der Oberoctave nachfolgt.

1.)

2.) STÖLZEL.

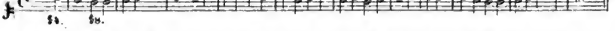


3.) STÖLZEL.



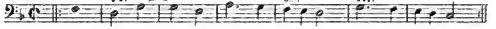
Hier ein Canon in der Unterquarte, der § 7. schon ausgeschrieben ist.

FUX. à 2.



Hier einer in der Oberquarte, wo folglich die zweite Stimme in der Oberquarte eintritt, die dritte folgt der ersten, und die vierte der zweiten in der Oberoctave nach.

STÖLZEL.



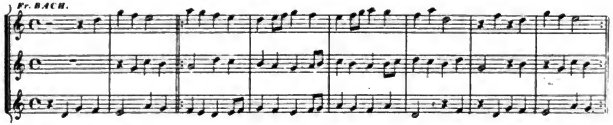
Nun folgen Canons in der Oberoctave und Unterquinte.

1ster Beispiel. Die zweite Stimme tritt in der Oberoctave ein; die dritte folgt der ersten, und die vierte der zweiten in der Unterquinte nach.

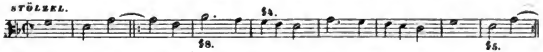
STÖLZEL.

Digitized by Google

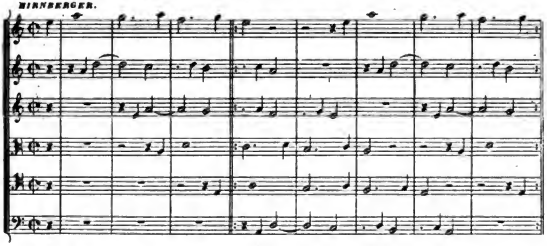
Ein dreistimmiges Exempel dieser Art, wo die dritte Stimme der zweiten in der Unterquinte nachfolgt, folgt hier ausgeschrieben.



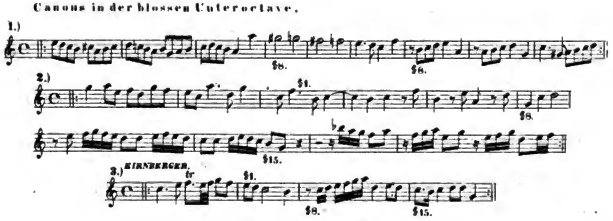
Nun ein Canon in der Unteroctave und Oberquarte. Die zweite Stimme tritt in der Unteroctave ein; die dritte folgt der ersten, und die vierte der zweiten in der Oberquarte.



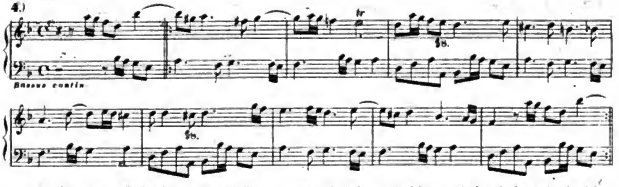
Nun ein sechsstimmiges Beispiel eines Canons in der Unterquinte.



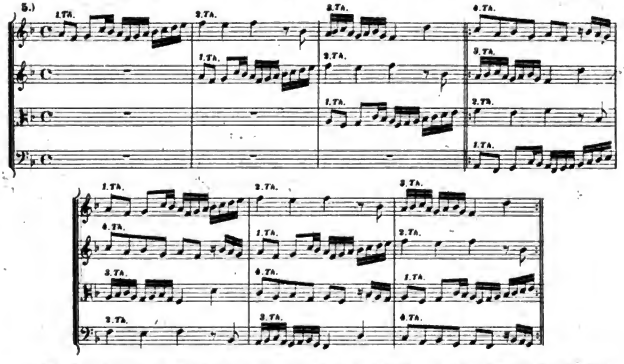
Canons in der blossen Unteroctave.



Digitized by Google



Da diese vier Beispiele schon früher ausgeschrieben erschienen sind, so haben wir sie hier nur mit der Hauptstimme, jedoch mit der nöthigen Bezeichnung, herschreiben wollen.



Bei diesen letztern Exempeln folgt zwar manche Stimme an einigen Orten nur im Einklange nach. Da dieses aber eigentlich in der Octave geschehen sollte, und nur des Umfanges wegen der Einklang dazu erwählt wird, so erhalten solche Arten des Canons ihren Namen nach der Octave und nicht nach dem Einklange.

§ 18.

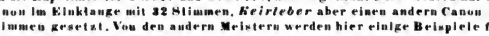
Ein Canon endlich, welcher verschiedner Auflösungen fähig ist, wird ein Canon polymorphus oder ein vielgestaltiger Canon genannt, von πολυ viel und μορφη die Gestalt, wiewohl man darunter auch einen solchen Canon versteht, worin die Anzahl der Stimmen die selbst bei den stärksten Orchestern hervorgebrachte Gewohnheit übersteigt. Dergleichen Canons werden weniger zum Gebrauch, als nur um die in der Musik möglichen unendlichen Verbindungen und Veränderungen einigermassen zu zeigen, verfertigt.

Digitized by Google

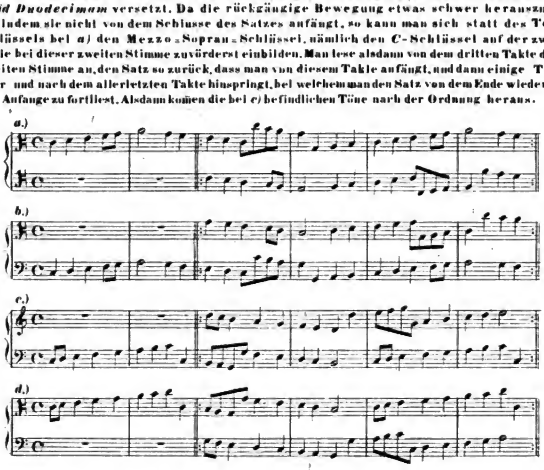
In solchen polymorphischen Canons haben sich besonders unter den Italiänern *Michael Romanus*, *Petrus Franciscus Valentinus* und *Berardi*, und bei den Deutschen *M. Keirleber*, und die Kapellmeister *Theil* und *Stölzel*, hervorgethan. Unter andern hat *Berardi* einen Canon im Einklange mit 32 Stimmen, *Keirleber* aber einen andern Canon sogar mit 512 Stimmen gesetzt. Von den andern Meistern werden hier einige Beispiele folgen. Wir wollen aber Schritt für Schritt gehen, und von den kleinsten polymorphischen Geweben anfangen.

KIRNBERGER.

Erstes Beispiel.



Es wird zuvörderst bei *a)* in den Einklang mit verkehrter Bewegung aufgelöst. Bei *b)* wird es *ad Duodecimam* versetzt, welches als eine zweite Auflösung zu betrachten ist. Die dritte findet sich bei *c)* und zwar in der rückgängigen Bewegung; diese Auflösung wird bei *d) ad Duodecimam* versetzt. Da die rückgängige Bewegung etwas schwer herauszufinden ist, indem sie nicht von dem Schlusse des Satzes anfängt, so kann man sich statt des Tenorschlüssels bei *a)* den Mezzo-Sopran-Schlüssel, nämlich den *C*-Schlüssel auf der zweiten Linie bei dieser zweiten Stimme zuvörderst einbilden. Man lese alsdann von dem dritten Takte dieser zweiten Stimme an, den Satz so zurück, dass man von diesem Takte anfängt, und dann einige Takte über und nach dem allerletzten Takte hinspringt, bei welchem man den Satz von dem Ende wieder nach dem Anfange zu fortliest. Alsdann kommen die bei *c)* befindlichen Töne nach der Ordnung heraus.



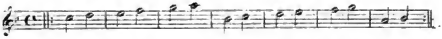
Zweites Beispiel.

Die erste Auflösung bei *a)* geschieht so, dass sich zwei Stimmen in ähnlicher Bewegung im Einklange, und zwei andere in verkehrter Bewegung gegen die vorige in der Oberquarte

Digitized by Google

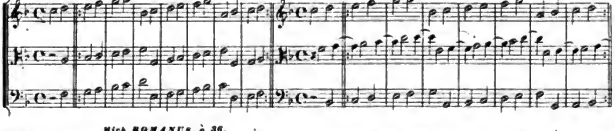
nachfolgen. Bei *b)* wird das ganze Exempel nach dem Contrapunkte *alla riversa* verkehrt, und bei *c)* wird der Satz in die Unterquinte aufgelöst, jede Stimme aber mit hinzugefügten Stimmen in der Unterdecime vermehrt, wie man §III. in dem sechsten Beispiele von den Canons in der Gegenbewegung sehen kann. (Wer nicht nachschlagen mag, kann die drei Auflösungen dieses Canon blos nach der Beschreibung vornehmen.)

Drittes Beispiel.



Die erste Auflösung bei *a)* geschieht in die Unterdundez im widrigen Takttheile, und die dritte Stimme läuft terzenweise mit der untersten fort. Die zweite Auflösung bei *b)* geschieht mit vermischten Intervallen, (nämlich in der Unterquinte und Unter-Decima-Sexta,) und allezeit um ein Viertheil später.

a.) Prima resolut. *b.) Secunda resolut.*



Viertes Beispiel.

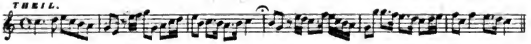
Mich. ROMANUS. à 36.

Dieses ist ein Canon, welcher gemeiniglich, wiewohl mit Unrecht, dem *Thomas Selli us*, ehemaligen Kapellmeister in Hamburg, zugeeignet wird, aber von dem berühmten *Michael Romanus*, der lange vor jenem blühte, und zwar über das Sanctus verfertigt worden ist. Er kann nach folgender Anweisung, die uns *Kircher* dazu in seiner Musurgie giebt, mit 36 Stimmen auf 9 Chöre aufgelöst und ausgeübt werden.

1. Chor. Der Bass und Tenor fangen zugleich an, der Bass wie er da steht, der Tenor in der Duodecime darüber, und zwar in der Gegenbewegung. Der Alt tritt eine Runde oder einen halben Takt später in der Obernetave ein, und mit dem Alte zugleich der Diskant, aber eine Duodecime darüber in der Gegenbewegung.
2. Chor. Der Bass und Tenor, wie oben, nach einer ganzen Taktpause, oder nach zwei Runden. Der Alt und Diskant, wie oben, nach anderthalb Takten, oder nach drei Runden.
3. Chor. Der Bass und Tenor, wie oben, nach zwei ganzen Takten, oder nach vier Runden. Der Alt und Diskant, nach dritthalb Takten, oder nach fünf Runden.
4. Chor. Der Bass und Tenor, wie oben, nach drei ganzen Takten, oder nach sechs Runden. Der Alt und Diskant nach viertehalb Takten, oder nach sieben Runden.
5. Chor. Der Bass und Tenor, wie oben, nach vier ganzen Takten. Der Alt und Diskant nach neun Runden, oder nach fünftehalb Takten.
6. Chor. Der Bass und Tenor, wie oben, nach fünf ganzen Takten. Der Alt und Diskant nach elf Runden, oder sechstehalb Takten.
7. Chor. Der Bass und Tenor, wie oben, nach sechs ganzen Takten. Der Alt und Diskant nach siebenthalb Takten.
8. Chor. Der Bass und Tenor, wie oben, nach sieben ganzen Takten. Der Alt und Diskant nach achtehalb Takten.
9. Chor. Der Bass und Tenor, wie oben, nach acht ganzen Takten. Der Alt und Diskant nach neuntehalb Takten.

Digitized by Google

Fünftes Beispiel.



Dieses ist ein Canon in der Vergrösserung, welcher 16mal mit zwei, 34mal mit drei, und 30mal mit vier Stimmen, also zusammen 80mal verändert werden kann. Wir wollen nur die 16 zweistimmigen Auflösungen, des Raumes wegen schriftlich zeigen, weil die drei und vierstimmigen aus denselben entspringen, und derjenige, der die Lehre vom doppelten Contrapunkt in der Octave, Decime und Duodecime, wie wir sie vortrugen, wohl inne hat, nicht die geringste Schwierigkeit dabei finden wird.

Zweistimmige Auflösungen.

1.) Da der Canon aus sechs Takten besteht, und nur der einfachen Vergrösserung fähig ist, so sieht man ohne Mühe ein, dass die Augmentation nicht weiter, als bis zum Ende des dritten Takts gehen kann, welches denn auch, zu mehrerer Gewissheit, mit einem Ruhezeichen über die letzte Note dieses Takts angedeutet ist. Nun wird der Canon, wie er oben steht, zuvörderst auf ein System und zwar auf das oberste hingeschrieben. Die Resolution fängt darauf in der Unterstimme, ohne zu pausiren, zugleich mit der obersten Stimme in der Octave darunter an, und hört mit der letzten Note des dritten Taktes (der aber durch die Vergrösserung, wo aus einem Takte zwei werden, der sechste Takt in der Unterstimme wird,) auf, während die Oberstimme ebenfalls zu Ende geht. Das ist die erste Resolution und der Grund der übrigen Veränderungen.

2.) Ist eine Verkehrung *ad Octavam* der ersten Resolution.

3.) Ist eine Verkehrung der zweiten Resolution in die höhere Decime.

4.) Ist eine Verkehrung der ersten Resolution in die höhere Decime.

5.) Ist wie die erste Resolution, nur dass alle beiden Stimmen zugleich eine Terz höher versetzt werden.

6.) Wie die zweite Resolution, nur dass beide Stimmen zugleich eine Terz erhöht werden.

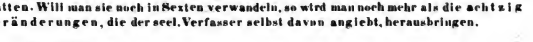
7.) Die Hauptstimme, wie sie dasteht. Die Resolution geschieht unterwärts in der Entfernung einer Decime, und zwar, wie in allen übrigen, mit der Oberstimme zugleich anfangend und vergrössert.

8.) Die Auflösung geschieht oberwärts in *C*, und der Hauptsatz wird in der Entfernung einer Decime, und also in *A*, heruntergesetzt.

9.) 10.) 11.) 12.) 13.) 14.) 15.) und 16.) sind nichts als Versetzungen der vorhergehenden Auflösungen in die Gegenbewegung, welche bei stehenbleibenden Stimmen, mit eben den Intervallen, wie dort, anfangen.

Die drei- und vierstimmigen Auflösungen erhält man, wenn derjenigen zweistimmigen, die sich dazu schickt, ein oder zwei terzenweise mitlaufende Stimmen unter- oder oberwärts, nachdem es sich fügt, hinzugesetzt werden. Diese Terzen können hernach wieder in tiefere oder höhere Decimen verwandelt werden, wie wir davon beim Contrapunkt *ad* 8, 10 und 12. Exempel hatten. Will man sie noch in Sexten verwandeln, so wird man noch mehr als die achtzig besagten Veränderungen, die der seel. Verfasser selbst davon angiebt, herausbringen.

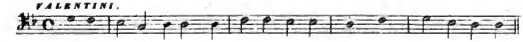
Sechstes Beispiel.



Es wird von dem Verfasser der Salomonische Knoten, *nodus Salomonis*, von *Kircher* aber ein Irrgarten genannt, und ist für 96 Stimmen auf 24 Chöre gesetzt. *Kircher* aber, der der Sache tiefer nachdachte hat gefunden, dass dieser Canon sogar von 512 Stimmen oder 128 Chören abgesungen werden könne. Es ist damit wie mit dem vierten Beispiel von *Romanus* à 36, in Ansehung der Harmonie und der Art der Auflösung überhaupt. Nähere Nachricht findet man bei *Kircher* in seiner Musurgie, und es ist weniger schwer, als nöthig oder nützlich, solche vielstimige Canons, worin gerade nur ebendieselbe Harmonie durchgehends liegt, zu machen.

Digitized by Google

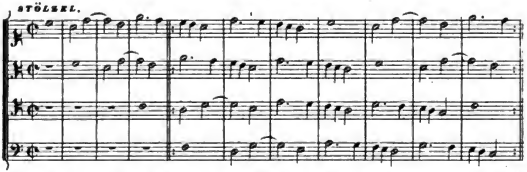
Siebentes Beispiel.



Der berühmte Verfasser hat diesen Canon selbst an die 2000 mal aufgelöst, und ein ganzes Werk darüber verfertigt, wie man bei *Kircher* nachlesen kann. Es wäre zu wünschen, dass man dieses Werk auch bei uns in Deutschland noch haben könnte. Der Hauptsatz zu dem Canon sieht zum wenigsten besser, als der beim 4^{tro} und 6to Beispiele aus.

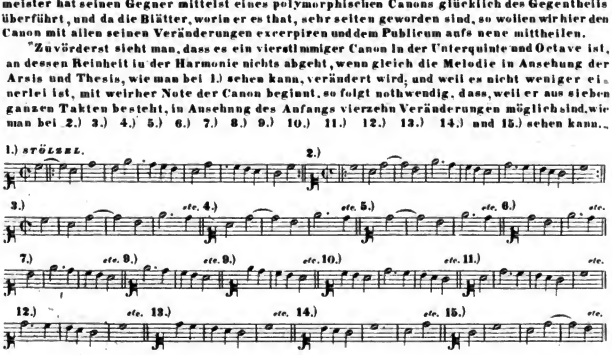
Ich überlasse es einem, (und ich wieder einem) der mehr Zeit und Geduld hat, diese ungeheuere Menge von Resolutionen, die zwei-drei-vier- und mehrstimmig sein können, wie *Kircher* schreibt, zu untersuchen. Es wird wohl eben nichts ausserordentliches dazu erfodert werden, wenn es sich anders damit so verhält; wie man es gleichwohl einem so ehrlichen und geschickten Manne, als *Kircher* war, zutrauen muss.

Achtes Beispiel. (welches samt einigen Resolutionen schon angeführt wurde.)



Dieser Canon ist die Frucht eines Streites, den der Kapellmeister *Stölzel* wider Jemanden hatte, der das nicht weiter in der canonischen Schreibart behauptete. Der H^r Kapellmeister hat seinen Gegner mittelst eines polymorphischen Canons glücklich des Gegentheils überführt, und da die Blätter, worin er es that, sehr selten geworden sind, so wollen wir hier den Canon mit allen seinen Veränderungen excerpiren und dem Publicum aufs neue mittheilen.

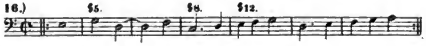
"Zuvörderst sieht man, dass es ein vierstimmiger Canon in der Unterquinte und Octave ist, an dessen Reinheit in der Harmonie nichts abgeht, wenn gleich die Melodie in Ansehung der Arsis und Thesis, wie man bei 1.) sehen kann, verändert wird; und weil es nicht weniger einerlei ist, mit welcher Note der Canon beginnt, so folgt nothwendig, dass, weil er aus sieben ganzen Takten besteht, in Ansehung des Anfangs vierzehn Veränderungen möglich sind, wie man bei 2.) 3.) 4.) 5.) 6.) 7.) 8.) 9.) 10.) 11.) 12.) 13.) 14.) und 15.) sehen kann."



Digitized by Google

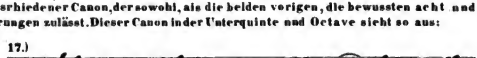
Der in Ansehung der Thesis und Arsis veränderte Canon bei 1.) lässt ein gleiches zu. Folglich erstreckt sich die Anzahl der Veränderungen auf acht und zwanzig, die man alle in Noten auszusetzen für überflüssig hält, indem es Jeder leicht übersehen kann.

Weil ferner in der Zusammenfügung weder zwischen dem Diskant und Alt, noch zwischen dem Diskant und Tenor eine Quarte anzutreffen ist, auch keine gebundenen oder syncopirte Dissonanzen darin vorhanden sind, so kann er aus dem Spiegel bei umgekehrten Blatte gesungen oder gespielt werden, d. i. der Canon kann nach dem Contrapunkte *alla riversa* verkehrt werden, wie man hier sehen kann.

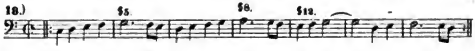


Daraus entsteht nun ein Canon in der Oberquinte und Octave, der ebenfalls der acht und zwanzig Veränderungen fähig ist.

Wie nun daselbst das unterste zu oberst, und das oberste zu unterst gekehrt wird, so lässt er auch ebenfalls das vorderste zu hinterst, und das hinterste zu vörderst setzen, oder, welches einerlei ist, er lässt sich in die rückgängige Bewegung bringen, wenn die durchgehenden Noten geändert werden, und also entspringt aus solchem abermal ein neuer an Melodie und Harmonie ganz verschiedener Canon, der sowohl, als die beiden vorigen, die bewussten acht und zwanzig Veränderungen zulässt. Dieser Canon in der Unterquinte und Octave sieht so aus:



Weil dieser dritte Canon wieder der Versetzung in die Gegenbewegung fähig ist, so entsteht daher ein vierter, und zwar ein Canon in der verkehrten rückgängigen Bewegung, der so aussieht:

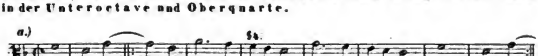


Und dieser Canon in der Oberquinte und Octave kann ebenfalls wie die vorigen acht und zwanzigmal verändert werden. Wir haben also die Verkehrungen dieser vier Canons zusammengerechnet schon hundert und zwölf Veränderungen.

Nun lässt sich jeder von diesen vier Hauptcanons noch auf verschiedene Art verändern, theils in Ansehung des Intervalls, worin die Folgestimmen den anfangenden nachfolgen, theils, wenn einige Stimmen in Ansehung der Thesis und Arsis von den andern unterschieden werden, und endlich auch in Ansehung der Wiederholung, welche den ganzen Canon versetzt.

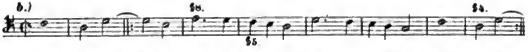
Der Herr Kapellmeister nimt aber diese angezeigten Veränderungen nur mit dem ersten Hauptcanon vor. Dieses wird aber nicht hindern, dass es auch mit den übrigen geschehen könne. Hier sollte nun von den Canons im Kinkiange der Anfang gemacht werden. Weil aber diese eben nicht viele Mühe erfodern, so hat der Verfasser hievon kein Exempel geben wollen, ob es sich gleich auch, wiewohl nicht vierstimmig, damit thun lassen müsste. Er fängt also von den Canons in der Octave an, mit welchen es schon mehr zu sagen hat, und giebt davon

Erstlich das folgende Beispiel bei *a*), worin der Bass dem Alte in der Unteroctave, der Diskant dem Alte, und der Tenor dem Basse in der Oberquarte nachfolgt. Es ist dieses ein Canon in der Unteroctave und Oberquarte.



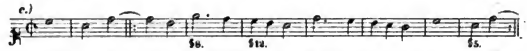
Digitized by Google

Zweitens. Dieses ist ein Canon in der Oberoctave.



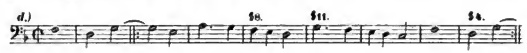
Dem Tenore folgt der Diskant in der Oberoctave, und dem Basse, der in der Unterquinte gegen den Tenor anfängt, folgt der Alt ebenfalls in der Oberoctave nach.

Drittens. Dieses ist wieder ein Canon in der Unteroctave.



Der Tenor folgt zuerst dem Diskant in diesem Intervalle nach. Der Bass tritt in der Unterquinte gegen den Tenor, und der Alt in diesem Intervalle gegen den Diskant ein.

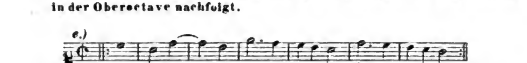
Viertens. Dieses ist ein Canon in der Oberoctave.



Der Alt folgt dem Basse in der Oberoctave nach. Der Diskant tritt in der Quarte über den Alt, und der Tenor in der Quarte über den Bass ein.

Diese vier Canons geben wieder hundert und zwölf Veränderungen, deren mit den vorigen 224, nunmehr also 336 an der Zahl sind. Noch sind folgende zwei Canons zu merken.

Der erste in der Unterdundecime, wo der Bass dem Diskant in diesem Intervalle, der Tenor dem Diskant in der Unteroctave, und der Alt dem Basse in der Oberoctave nachfolgt.



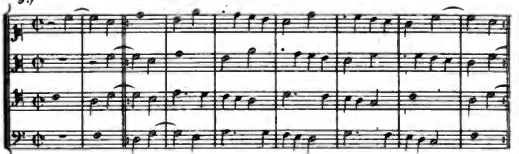
Der zweite ist in der Oberundecime, wo der Diskant dem Basse in diesem Intervalle, der Alt dem Basse in der Oberoctave, und der Tenor dem Diskante in der Unteroctave nachfolgt.

Da jeder Canon, wie bekannt sich achtundzwanzigmal verändern lässt, und hieraus also 56 Veränderungen entstehen, so beläuft die Anzahl derselben sich jetzt auf 392.

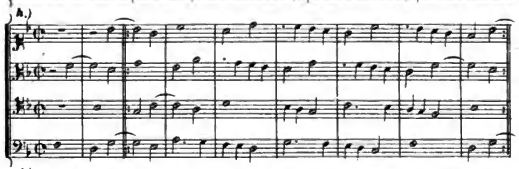
Oben wurde der Canon so verändert, dass die Thesis in Arsin, und umgekehrt die Arsis in Thesin verwandelt wurde. Jetzt geschieht es vermischt; und aus diesen vermischten Taktitheilen entspringen die drei neuen Canons bei *g) h)* und *i)*, wovon jeder der achtundzwanzig Veränderungen fähig ist.

Digitized by Google

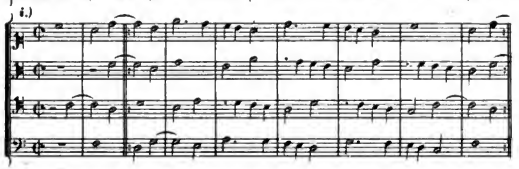
g.)



h.)



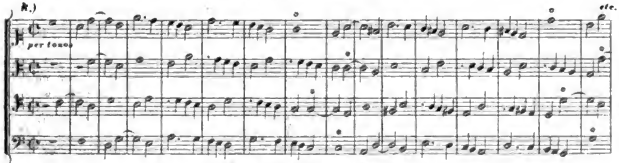
i.)



Zählt man die daraus entspringenden vierundachtzig Veränderungen zu den vorigen 392, so hat man ihrer nunmehr 476 zusammen.

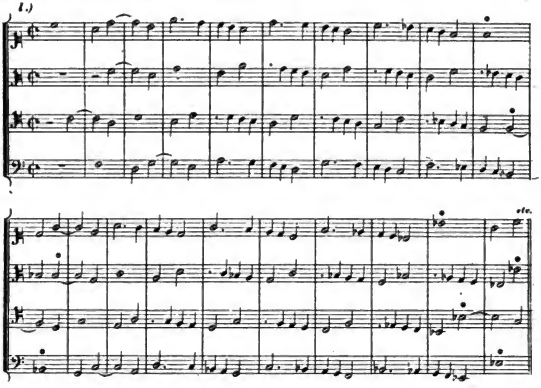
Endlich kann der Canon in Ansehung der Wiederholung verändert werden; und wiewohl solches in andern Intervallen ebenfalls thunlich sein möchte, so bleibt doch der Verfasser, wie vorher, so auch hier bei der Quarte und Quinte allein. Wenn nun der Canon jedesmal bei der Wiederholung in die absteigende Quarte versetzt wird, so entsteht daraus der nachfolgende Zirkelcanon durch die zwölf Töne bei *k)*. Weil aber auf diese Art die tiefen Töne mit den Stimmen nicht zu erreichen sein würden, so kann (besser muss) die Versetzung wechselweise in die fallende Quarte und steigende Quinte geschehen.

k.)



Digitized by Google

Wenn der Canon endlich um einen Takt verlängert wird, damit bei der Wiederholung die Versetzung in die Quinte geschehen könne, so entsteht daraus ein zweiter Zirkelcanon, mittelst dessen man eben so, obgleich auf einem andern Wege, alle zwölf Töne durchlaufen kann. Man sehe es hier.



Da die übrigen drei Hauptcanons bei 16), 17) und 18) auf ähnliche Art verändert werden können, und da überdies noch mehrere Hauptveränderungen als die angeführten, bei jedem Hauptcanon Statt finden, so muss man in der That über so viele unendliche Verbindungen erstaunen.

Canon Polymorphus.

Neuntes Beispiel.

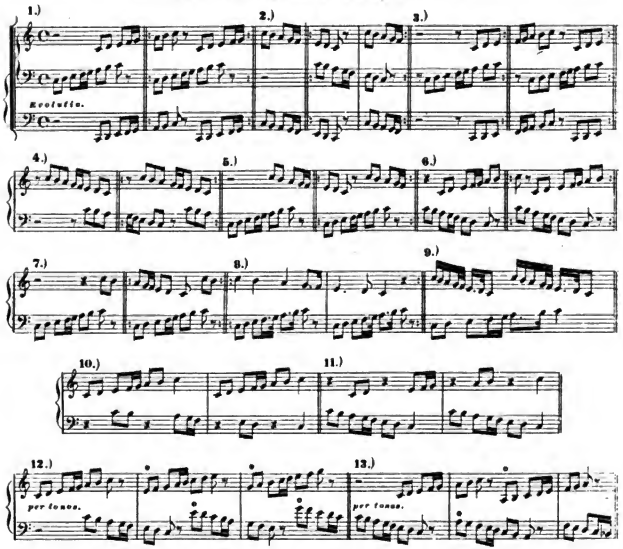
Dieses hat vor allen jetzt erklärten polymorphischen Canons dieses voraus, dass die Folgestimme in allen Intervallen der Octave (d.i. auf allen Stufen der Tonleiter) auf verschiedene Art der anfangenden nachfolgen kann; dass er aller vier möglichen Bewegungen, des vermischten Takttheiles, der unterbrochnen Nachahmung, der Verkleinerung und Vergrösserung, und des Zirkels durch die Töne fähig ist, und endlich nicht allein zweistimmig, sondern auch drei- und vierstimmig gemacht werden kann. Zum Beweise wollen wir nur folgende Auflösungen darlegen. Wer sich die Mühe geben will, wird noch mehrere dazu finden können.

D. & C. N° 7229.B.

Digitized by Google

I. Zweistimmige Auflösungen.

a.) Im Einklange und in der Octave.

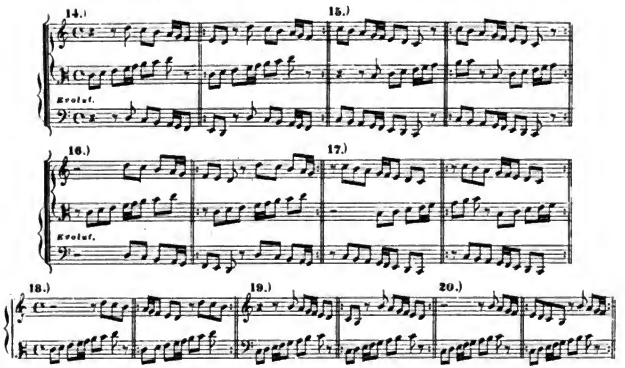


Die Evolutionen bei 1.) 2.) und 3.), *ad Octavam*, die auch bei 4.) 5.) 6.) und 7.) möglich sind, sind zu bemerken; wie auch die verschiedenen Eintritte, da die Folgestimme bald früher, bald später eintritt, und die Vergrösserung bei 8.), ferner die Verkleinerung bei 9.), die unterbrochne Nachahmung bei 10.) und 11.), die Zirkel durch die Töne bei 12.) und 13.), die Versetzung der anfangenden und folgenden Stimme in die Gegenbewegung bei 2.), die vermischte Bewegung bei 5.), und die Thesis in beiden Stimmen bei 1.) und 2.), die Arsis in beiden Stimmen bei 3.) und 4.). Diese dreizehn Veränderungen mit den Verkehrungen *ad Octavam*, bei 1.) 2.) 3.) und 4.) (ohne jene bei 5.), 6.) und 7.), die der Verfasser noch nicht in Anschlag brachte,) zusammen gerechnet, so haben wir siebenzehn Veränderungen zusammen.

D. & C. N° 7229. B.

Digitized by Google

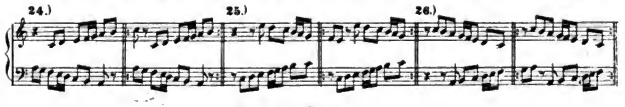
b.) In der Secunde und Septime.



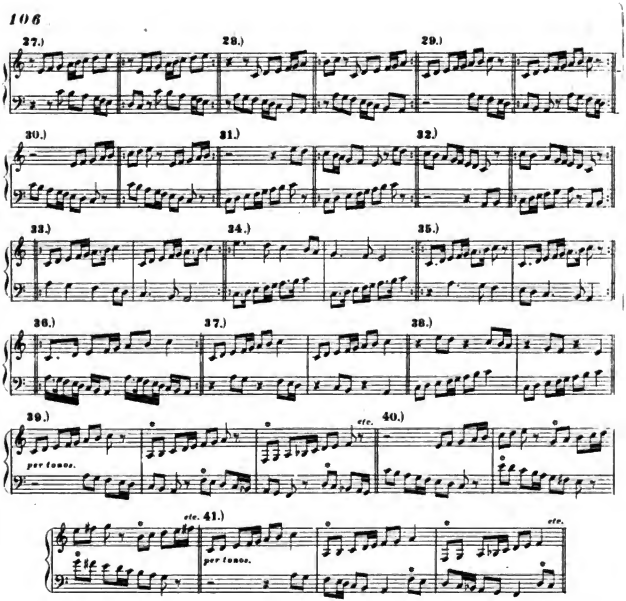
Es ist darin zu merken, erstlich die Vermischung der Taktheile bei allen Nummern; zweitens die Evolution der Sätze *ad Octavam* bei 14.), 15.), 16.) und 17.), (die übrigens auch bei 18.) 19.) und 20.) Statt haben kann,) mittelst welcher die Secunden, womit die Eintritte geschehen, zu Septimen werden; drittens, wie die Obersecunde, worin die Folgestimme bei 14.) und 16.) anfängt, bei der Versetzung in die Gegenbewegung (bei 15.) und 17.) zur Untersecunde wird.

Diese 7 Nummern mit den vier Evolutionen (deren der Verfasser noch nicht mehrin Anschlag brachte) machen wieder elf Veränderungen, und die 17 vorigen dazu, insgesammt achtundzwanzig Veränderungen aus.

c.) In der Terz und Sexte.



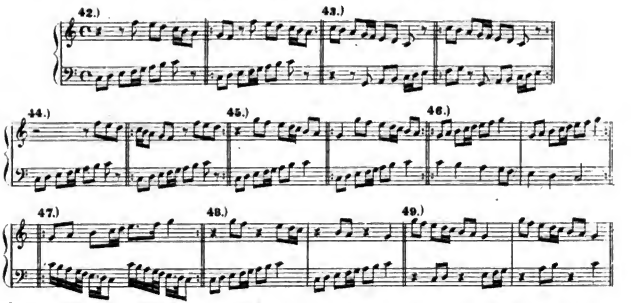
Digitized by Google



Sie sind entweder in der Unter- oder Oberterz. Es lassen sich aber die Nummern 33.) und 41.) *ad Octavam* versetzen und daher entspringen zwei Auflösungen in die Sexte. Hier bemerke man erstlich, wie N° 21.) bei 22.) in die Gegenbewegung versetzt wird; zweitens, die rückgängige Bewegung des Canons bei 23.); drittens, die verkehrte rückgängige Bewegung bei 24.); viertens, die Versetzung der Nummer 21.) in Arsin in beiden Stimmen bei 25.); fünftens, die Verkehrung dieser Arsis in die Gegenbewegung bei 26.); sechstens, die rückgängige Bewegung derselben bei 27.); und endlich siebentens, die verkehrte rückgängige Bewegung derselben bei 28.). Die Verkleinerung und Vergrösserung bei 33.) 34.) 35.) und 36.), die unterbrochne Nachahmung bei 37.) und 38.), und die Durchwanderung der zwölf Töne im Zirkel, bei 39.) 40.) und 41.) komt hernach in Betracht. Diese 21 Nummern, die mit den beiden Verkehrungen *ad Octavam* 23 ausmachen, mit den vorigen 28 zusammen gerechnet, haben wir schon 51 Veränderungen.

Digitized by Google

d.) **In der Quarte und Quinte.**



Dieses macht wieder acht Veränderungen die mit den vorigen neunundfünfzig zusammen betragen.

Nun kann der Canon bei 5.) eben so wie bei 1.) 2.) 3.) und 4.) behandelt werden, d. i. er kann erstlich *ad Octavam*, zweitens in die widrige Bewegung versetzt, drittens diese wieder *ad Octavam* verkehrt, viertens in allen beiden Stimmen in Arsin verwandelt, fünftens diese Arsis wieder *ad Octavam* verkehrt, sechstens diese Arsis wieder in die Gegenbewegung, und siebentens diese Gegenbewegung wieder *ad Octavam* evolviert werden.

Diese siebenfache Veränderung kann noch vorgenommen werden mit N° 6.), ferner mit N° 7.), ferner mit N° 18.), ferner mit N° 19.), ferner mit N° 20.), anderer zu geschweigen. Diese sechsmal sieben Veränderungen machen wieder zweiundvierzig, und also mit 59 zusammen addirt, bereits 101 Veränderungen aus.

Anmerkung. Man stosse sich nicht daran, dass hie und da die Bewegung der Hauptmelodie des Canons etwas verändert worden ist. Man hat hierbei eben die Freiheit, wie bei der engen Nachahmung. Doch dieser wenigen Veränderung wird man durch das vorhergehende achte Beispiel schon gewohnt worden sein.

Hier folgt noch eine andere Art einer sechsfachen Veränderung des Canons. Diese besteht darin, dass man denselben 1.) in die rückgängige und 2.) in die rückgängig verkehrte Bewegung bringt; 3.) die beiden Sätze aus der Thesis in Arsin versetzt; 4.) dasselbe in der Gegenbewegung thut; 5.) die rückgängige und 6.) die rückgängig verkehrte Bewegung bei dieser Arsi anbringt, so wie es mit N° 21.) geschehen ist.

Auf diese Weise kann man verändern N° 30.); ferner 32.); ferner N° 43.), 44.), 45.), anderer zu geschweigen.

Diese fünfmal sechs oder dreissig Veränderungen zu den vorigen 101 gezählt, haben wir nunmehr hundert und einunddreissig zweistimmige Auflösungen und Veränderungen zusammen. Und wie viele liegen nicht noch darin?

Digitized by Google

II. Dreistimmige Auflösungen.

Die dritte Stimme wird in der Entfernung einer Terz entweder der Ober- oder Unterstimme, und zwar nach Beschaffenheit, oben oder unten zugesetzt. Dieser dritten Stimme sind alle Nummern fähig, ausgenommen, 1.) 2.) 3.) und 4.). Rechnet man diese hundert und einunddreissig dreistimmige Auflösungen (der Verfasser vergass die vier unmöglichen Auflösungen abzuziehen; wir müssen also in Gedanken vier andere dazu nehmen z. B. wenn anderen vier Nummern etwa sowohl Ober- als Untertersen beigefügt werden können) zu den 131 zweistimmigen, so haben wir gerade 262 Veränderungen. Nun können die Terzen in Decimen und Sexten verwandelt werden, und diese Verwandlung findet ebenfalls sowohl bei den Sexten als Decimen 262mal Statt. Diese Zahl zweimal genommen und die daraus entspringenden von 524 zu 262 addirt, bekommen wir 786 Veränderungen.

III. Vierstimmige Auflösungen.

Diese entspringen aus denjenigen dreistimmigen, die noch einer vierten Terzen- Sexten- oder Decimenweise mit laufender Stimme fähig sind. Diese kann Jeder nach Belieben selbst versuchen. Ich setze den Fall, dass hier nur dritthalbhundert Veränderungen herauskommen, so haben wir schon über tausend. Der blosse Augenschein aber giebt es, dass fast alle Nummern, die die dreistimmige Harmonie zugelassen, noch vierstimmig ausgeübt werden können. Mir sei es für diesmal genug, den Weg der fast unzähligen Veränderungen eines einzigen Satzes, nach allen Arten der Nachahmung und Bewegung, an diesen sieben Musiknoten gezeigt zu haben.

ZWEITER ABSCHNITT.

Von der Verfertigung eines Canons.

§1.

Die Schwierigkeit, womit man die Verfertigung eines Canons verbunden glaubt, ist wohl Ursache, dass sich in den neuern Zeiten nicht so viele Tonkünstler damit abgeben, als mit andern Compositionen. Diese vermeinte Schwierigkeit jagt ihnen gleich im Anfange ein Schrecken davor ein, und dagegen wäre nichts erhebliches einzuwenden, wenn sich viele nicht in der Folge einkommen liessen, die Sache mit spöttischen Augen anzusehen (scheinen zu wollen), und eine Wissenschaft zu verkleinern, die sie nicht verstehen.

§2.

Die Menschen überhaupt, und darum auch die Tonkünstler, haben öfters die Gewohnheit, nur dasjenige hochzuhalten was sie selbst machen können, und dasjenige geringzuschätzen, was ihre Fähigkeit übersteigt.

§3.

Es ist indessen nicht der Wahrheit gemäss, dass die Verfertigung eines Canons einer so übergrossen Schwierigkeit unterworfen ist. Eine Person, die sich mit einer Sache niemals abgegeben hat, kann weder über die Leichtigkeit noch über die Schwierigkeit derselben einen Ausspruch thun. Jede Schreibart hat ihre Regeln und Ausnahmen. Hat man diese in seine Gewaltgebracht, und besitzt man genug Witz, sie anzuüben, da doch die Regeln ohne natürliche Fähigkeit wenig nützen, so erhält man durch die tägliche Ausübung derselben eine gewisse Fertigkeit im Satze, die man bei jeder Schreibart in der gemeinen Sprache einen Schlendrian nennt.

Digitized by Google

§ 4.

So viel ist gewiss, dass sehr Viele sich alle Tage an die übrigen Theile der Composition wagen, die noch nicht den Unterschied zwischen der Secunde und None wissen. Dieses sollte beinahe glaubend machen, dass es, ohne die Gesetze der Harmonie inne zu haben, leichter sein müsse, in den freien Gattungen der musikalischen Schreibart, als in der contrapunktischen und canonischen fort zu kommen; denn zu diesen beiden letzten Stücken gehört schlechterdings eine genaue Kenntniss der Harmonie. Ob diese Leute aber sich nicht mit besserm Erfolge zeigen, und in den Augen der Kunstverständigen weniger lächerlich sein würden, wenn sie zuvor die Gesetze der Harmonie begriffen hätten, das ist eine Frage, die man ohne den Kopf zu schütteln, beantworten kann. (Ich würde die folgende Stelle weggelassen haben, wenn sie nicht heute noch eben so wahr wäre, als zu den Zeiten als der Verfasser sie niederschrieb.) Man muss über solche Herrchen oft herzlich bei sich lachen, wenn man sich ihnen etwas vertraulich erweist, und sich eine halbe Stunde die Gewalt anthut, ihre Prahlereien anzuhören. Da werden Concerte, Arien, Solo's, Simphonien, und der Himmel weiss, was noch mehr, schockweise nacheinander ausgekramt, und dann erwarten sie nicht erst das Urtheil der Andern darüber. Sie erzählen uns, wie schön sich diese Stelle ausnehme, wie schwer jener Ort, wie der und jener Ausführer darüber gestolpert sei, u. s. w. Man sieht ihnen an ihren Augen ihr Vergnügen über sich selber an, und aus dem weitern Gespräche ist gar deutlich zu schliessen, wie sie das Verdienst nach Pfund und Gewicht schätzen, und wie derjenige, der etwa zwei Viertheil weniger, als sie, zur Welt gebracht, auch nur halb so geschickt sein müsse, als sie. Die guten Leutchen! Schade dass sie den üblen Zusammenhang ihrer Sachen nicht kennen! dass sie die Fehler wider die Modulation, wider das Taktgewicht, wider die Harmonie, wider die Eigenschaft des Instruments nicht einsehen! dass sie sich nicht besinnen, dass diese oder jene Stelle schon lange von Andern bis zum Ekel gebraucht worden ist, dass sie also nichts Neues gemacht, sondern nur das Alte auf eine sehr unglückliche Art erneuert haben.

So lächerlich es ist, wenn ein steifer Contrapunktist von Profession, d. i. ein Mensch, der nur seine harmonischen Verkehrungen gutheisst, und der die freie Schreibart weder für sich allein, noch mit der seinigen vermischt ausübt, von nichts als der übermässigen Freiheit der Neuern mit Wehklagen spricht: so abgeschmackt ist es, wenn ein melodischer Witzling von vorbeschriebener Act sich wider den Zwang der canonischen oder contrapunktischen Schreibart erbosst. Jenem fehlt es an Witz, mit glücklicher Freiheit zu denken, und diesem an Wissenschaft, mit glücklichem Zwange zu schreiben. Könnte man dem erstern allenfalls verzeihen, weil die Fehler der Natur nicht leicht zu verbessern sind, so verdient der letztere keine Nachsicht, wenn er das, was er erlangen kann, zu erlangen sich keine Mühe giebt.

§ 5.

Doch wir müssen uns unserm Zwecke nähern, und die zur Verfertigung eines Canons gehörigen Regeln untersuchen. Wir werden dieses, um ordentlich zu verfahren, nach den verschiedenen Gattungen desselben verrichten, und von dem Leichtern zum Schwerern gehen. Vorläufig ist zu merken, dass man im Anfange wohl thut, sich aller künstlichen Melodien zu enthalten, und lieber nach dem schlichten Contrapunkt im Allabrevetakt, als im bunten Contrapunkt und nach einer andern Bewegung zu componiren.

Erster Absatz.

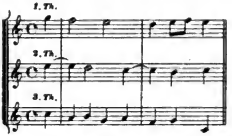
Vom Canon im Einklange mit verschiednen Sätzen oder Gliedern.

Wenn der Canon im Einklange aus verschiednen Sätzen oder Gliedern besteht, so ist die leichteste Art, ihn zu verfertigen, diese: dass man, nach Anzahl der festgesetzten Stimmen,

Digitized by Google

sogleich eine Composition von einigen Takten, worin eine Stimme von der andern in der Fortbewegung der Noten, soviel möglich, unterschieden sein muss, ersinnt, und sie in Partitur bringt. In Ansehung der Harmonie kann man, da alle Intervalle durchgehends einerlei bleiben, alle nur möglichen Arten derselben hier anbringen. Ist man damit fertig, so bringt man alle diese verschiednen Stimmen, wovon jede einen Satz, oder ein Thema oder Glied ausmacht, nacheinander auf ein Liniensystem, wobei es einerlei ist, ob diese oder jene Stimme den Canon beginnt. Doch muss man sie so nacheinander setzen, dass die Gesetze eines Duo nicht dabei leiden, d.i. dass, wenn die zweite Stimme eintritt, man die erste mit der dazu bequemsten Stimme den Canon fortsetzen lasse, damit keine leeren oder ungeschickten Gänge zum Vorschein kommen. Denn was vielstimmig wohl zusammen klingt, kann vereinzelt sehr schlecht ausfallen. Ist dieses geschehen, so zeigt man den Eintritt der Folgestimmen durch die gewöhnlichen Zeichen bei den gehörigen Noten an, und damit ist der Canon fertig. Übrigens sind alle Compositionen von dieser Art Zirkelcanons.

Zum ersten Beispiele nehme man folgendes, in drei über einander gesetzten Systemen befindlichen dreistimmigen Satz.



Hieraus entsteht folgender dreistimmiger unendlicher Canon im Einklange:

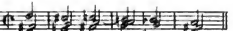
Ausgeschrieben ist dieser Canon im vorigen Abschnitte § 6. als zweites Beispiel. Man wird dabei bemerken, dass sich zwar die Stimmen wechselweise übersteigen, und bald diese bald jene den höchsten, mittelsten oder tiefsten Satz hat. Die Intervalle bleiben aber allezeit einerlei, und bei jeder Wiederholung komt die Harmonie in keiner andern Gestalt zum Vorschein, als wie sie zuerst entworfen worden ist. Dass man bei einer vollständigen Aussetzung eines Canons dieser Art auch gemeiniglich von dem untersten Systeme anzufangen pflege, kann bei dieser Gelegenheit ebenfalls bemerkt werden. Doch ist dieses willkührlich. (Dass man sich einen solchen Canon auf einem einzigen Systeme entwerfen kann, zeigen folgende Beispiele.)

Zweites Beispiel. *a.)* Im Entwurfe.

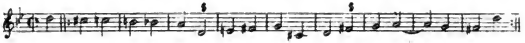
b.) In der Form eines Canons.

Digitized by Google

Drittes Beispiel. *a.)* Im Entwurfe.

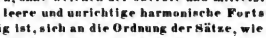


b.) Als Canon.

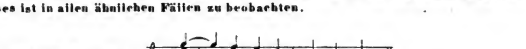


Wenn die Sätze hier so hintereinander folgen, dass der unterste vor dem mittelsten erscheint, so wird die Ursache nicht schwer zu errathen sein. Hätte die erste Stimme bei dem Eintritte der zweiten den Canon mit dem mittelsten Satze fortgesetzt, so würde man den untersten Satz zu sehr vermisst haben, ohne welchen der oberste und mittelste, besonders beim zweiten und dritten Accorde eine leere und unrichtige harmonische Fortschreitung bilden. Da es also, wie gesagt, nicht nöthig ist, sich an die Ordnung der Sätze, wie sie übereinander stehen, zu binden, so ist man hier sogleich von dem obersten Satze auf den untersten gesprungen, und dieses ist in allen ähnlichen Fällen zu beobachten.

Viertes Beispiel. *a.)* Im Entwurfe.



b.) Als Canon.

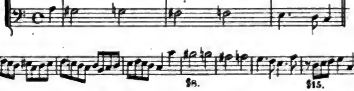


Zweiter Absatz.

Vom Canon in der Octave allein mit verschiednen Sätzen oder Gliedern.

Da in einem Canon von dieser Art die verschiednen Sätze *ad Octavam* unter sich zu stehen kommen, so muss derselbe auch nach dem doppelten Contrapunkt in der Octave verfertigt werden. Man ersinnt nämlich einen zwei-, drei- oder vierstimmigen contrapunktischen Satz dieser Art, schreibt ihn in Partitur, und wenn alle Stimmen gegen einander ihre Richtigkeit haben, so bringt man die verschiednen Sätze, wie es sich am besten schickt, nacheinander auf ein Liniensystem, macht die Zeichen der Eintritte oben oder unten dabei, nachdem die folgenden Stimmen der beginnenden eine Octave, oder eine Decima Quinta höher oder tiefer folgen sollen, und damit ist der Canon fertig. Alle diese Canons sind wieder unendlich, so wie die vorhererklärten im Einklange.

Erstes Beispiel. *a.)* Im Entwurfe.

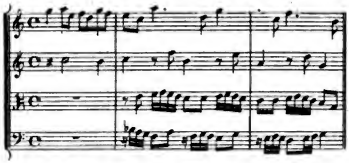


b.) Als Canon.

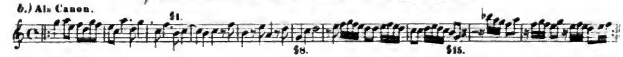
Digitized by Google

Zweites Beispiel.

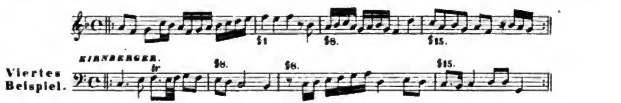
a.) Im Entwurfe.



b.) Als Canon.



Man wird aber bei diesen zwei Beispielen die ersten Abschnitte aus dem ersten und zweiten Hauptstücke wieder nachzulesen haben, wo sie jedesmal als 2tes Beispiel ausgeschrieben zu finden sind. Drittes Beispiel, welches im vorigen Abschnitte als letztes Beispiel im § 17. ausgeschrieben ist.



Wenn in Canons von dieser Art hie und da eine Stimme der andern im Einklange nachfolgt, so geschieht dieses deswegen, weil sich die Sätze sonst zu sehr von einander entfernen, und in Ausnehung der Höhe und Tiefe zu weit ausgedehnt würden.

Anmerkung. Die Canons im Einklange und in der Octave mit verschiednen Sätzen werden nichts desto weniger unter die einfachen Canons gerechnet, weil man diese verschiednen Sätze alle nacheinander, und folglich den ganzen Canon auf ein Liniensystem bringen kann, da hingegen zu den Doppelcanons, wie man sehen wird, zwei, ja wohl mehrere übereinander gesetzte Liniensysteme erfodert werden.

Dritter Absatz.

Vom Canon im Einklange und in der Octave mit einem Satze, ingleichen vom Canon in der Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte und Septime.

Alle endliche Canons im Einklange und in der Octave, ingleichen diejenigen unendlichen in diesen Intervallen, wo die Folgestimmen bald darauf folgen, ferner alle endliche und unendliche Canons in der Secunde, Terz, Quart, Quint, Sext und Sept, sie seien zwei- oder mehrstimmig, und die Folgestimmen mögen einige Takte später oder zugleich darauf folgen, in gleicher oder widriger Bewegung, im ähnlichen oder widrigen Taktheile, in gleichen die in der unterbrochnen Nachahmung haben nur einen einzigen Hauptsatz. Alle diese Canons werden auf folgende Art am bequemsten verfertigt, und zwar:

A.) *Wenn es zweistimmige Canons sind.*

1.) Man ersinnt ein Paar oder mehrere Intervalle (melodische Fortschreitungen), und setzt sie in diejenige Stimme, welche anfangen soll.

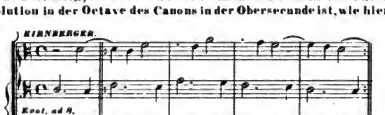
Digitized by Google

2.) Diese Intervalle (Noten) übersetzt man in die zweite Stimme, und zwar entweder in den Einklang, oder um eine Secunde, Terz, Quart, Quint, Sext, Sept oder Octav, höher oder tiefer, nach derjenigen Proportion, die sie gegen die erste haben soll; d.i. in ebendenselben oder in der widrigen Bewegung, in Thesi oder Arsi.

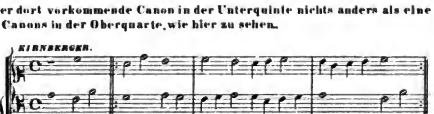
3.) Nachher geht man zur ersten Stimme zurück, und setzt die angefangene Melodie auf solche Art fort, dass sie zu den beiden (oder mehreren) in die zweite Stime übersetzten Intervallen harmoniere.

4.) Den Zusatz, den nunmehr die erste Stimme bekam, setzt man der nachfolgenden Stimme in gehöriger Proportion an, und damit fährt man so lange fort, bis man den Canon schliessen will. Soll es nun ein Zirkelcanon werden, so fängt man, wenn man den Canon bald für lang genug hält, ihn in der ersten Stimme wieder von vorn an, so bald sich in der zweiten Stimme ein bequemes Intervall dazu ereignet. Wenn nun auch die zweite Stimme gehörig nachfolgen, und den Canon wieder von vorne anfangen kann, so ist der Zirkelcanon fertig. Zur Erleichterung des Satzes kann man hie und da, wenn es die Umstände zulassen, eine kleine Pause anbringen. Wenn die Sätze nicht zusammen klingen (wenn man sich beim Entwurfe verrechnet oder sonst geirrt hat) so muss man allezeit auf die erste Stimme zurückgehen, und dieses oder jenes Intervall, diese oder jene Fortschreitung darin ändern. (Übrigens versteht sich von selbst, dass diese Änderung sodann auch in die zweite Stimme übertragen werden muss.)

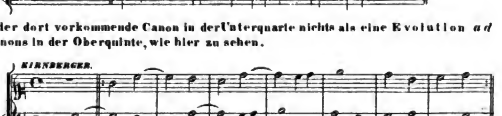
Nach diesen Regeln sind alle zweistimmigen Beispiele §6. im vorigen Abschnitte gemacht worden. Man merke beiläufig, dass der dort vorkommende Canon in der Unterseptime nichts anders als eine Evolution in der Octave des Canons in der Obersecunde ist, wie hier zu sehen.



Eben so ist der dort vorkommende Canon in der Unterquinte nichts anders als eine Evolution in der Octave des Canons in der Oberquarte, wie hier zu sehen.



Eben so ist der dort vorkommende Canon in der Unterquarte nichts als eine Evolution *ad Octavam* des Canons in der Oberquinte, wie hier zu sehen.

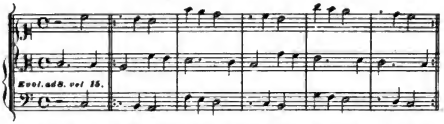


Digitized by Google

Gleicherweise ist der dort vorkommende Canon in der Unteroctave nur eine Evolution *ad Octavam* des Canons in der Oberoctave, wie hier zu sehen.

a.) Canon in der Oberoctave.

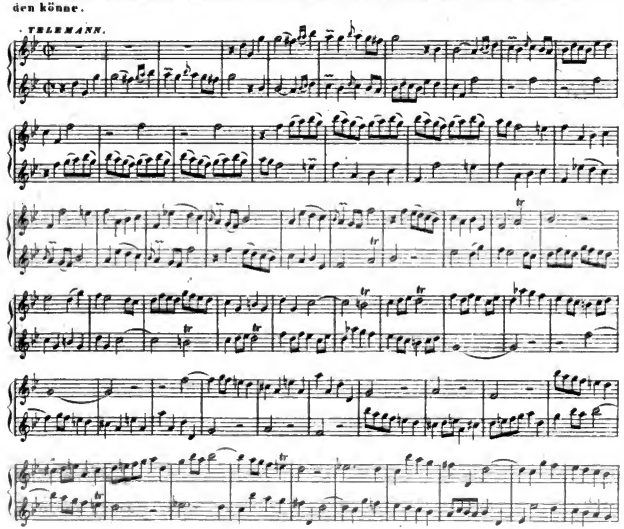
b.) Canon in der Unteroctave.



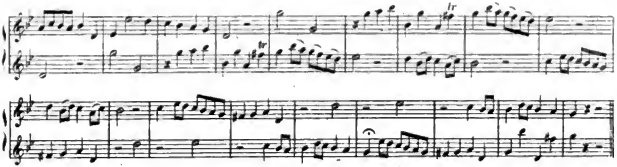
Die andern der Evolution *ad Octavam* fähigen Canons in diesem und in andern Paragraphen wird man mit leichter Mühe herausfinden können.

Aus folgendem Exempel eines länger ausgearbeiteten endlichen Canons im Einklange wird man sehen, wie die canonische Schreibart auf die angenehmste Weise in Kammersonaten gebraucht werden könne.

TELEMANN.

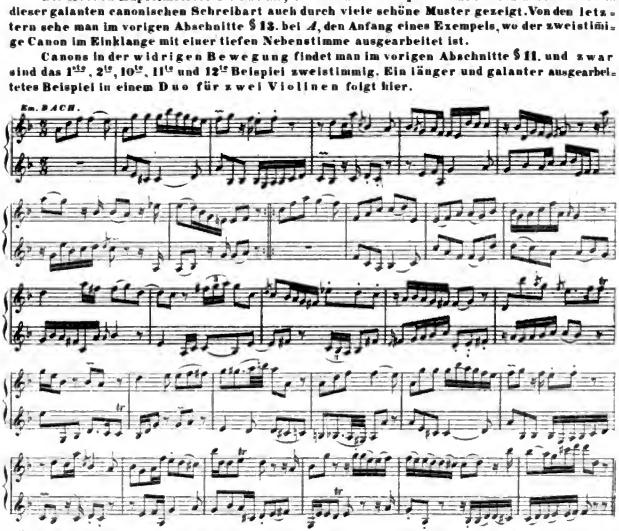


Digitized by Google



Die Herren Kapellmeister ***Pebusch***, ***Fasch*** und ***Graupner*** haben sich unter andern in dieser galanten canonischen Schreibart auch durch viele schöne Muster gezeigt. Von den letztern sehe man im vorigen Abschnitte § 13. bei *A*, den Anfang eines Exempels, wo der zweistimmige Canon im Einklange mit einer tiefen Nebenstimme ausgearbeitet ist.

Canons in der **widrigen Bewegung** findet man im vorigen Abschnitte § 11. und zwar sind das 1^{12}, 2^{12}, 10^{12}, 11^{12} und 12^{12} Beispiel zweistimmig. Ein länger und galanter ausgearbeitetes Beispiel in einem **Duo für zwei Violinen** folgt hier.



(Übrigens muss ich gestehen, dass mir die häufigen Vorschläge gar nicht gefallen. Eine solche Schreibart veraltet bald.) **Beispiele in Arsi und Thesi, ingleichen in der unterbrochnen Nachahmung zu finden, gehe man zum 14. und 15. § des vorhergehenden Abschnittes zurück.**

Digitized by Google

B.) *Wenn es drei- oder mehrstimmige Canons sind, mit gleichen und ungleichen Intervallen.*

Dass ein Canon mit gleichen Intervallen ein solcher sei, wo die dritte, vierte *etc.* Stimme in Ansehung des anfangenden Intervalls, entweder mit der ersten oder der zweiten einerlei ist, und folglich im Einklange oder der Octave darüber oder darunter anfangen muss; ingleichen, dass ein Canon mit ungleichen oder vermischten Intervallen ein solcher sei, wo die dritte oder vierte *etc.* Stimme, weder mit der ersten noch zweiten in einerlei Intervall anfängt, das ist uns schon aus dem ersten Abschnitte dieses Hauptstücks §17. bekannt. Beide werden nach einerlei Regeln verfertigt, die Stimmen mögen nun in Ansehung der Zeit, in gleicher oder ungleicher Entfernung, im ähnlichen oder vermischten Taktheile, in ebendenselben oder in der widrigen Bewegung, nacheinander eintreten.

1.) Man verfährt zuvörderst auf eben die Art, als mit den zweistimmigen Canons von dieser Art, nach der bei **A.)** kurz zuvor gegebenen Anleitung.

2.) Sobald man die anfangenden Intervalle (melodischen Fortschreitungen) in die zweite Stimme übersetzt hat, übersetzt man sie auch in die dritte, vierte, u. s. w.

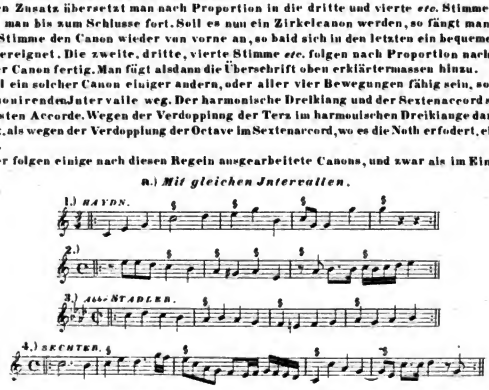
3.) Ist dieses geschehen, so geht man zur ersten Stimme zurück, und setzt die angefangne Melodie also fort, dass sie zur zweiten harmoniert.

4.) Diesen Zusatz übersetzt man nach Proportion in die dritte und vierte *etc.* Stimme, und damit fährt man bis zum Schlusse fort. Soll es nun ein Zirkelcanon werden, so fängt man in der ersten Stimme den Canon wieder von vorne an, so bald sich in den letzten ein bequemes Intervall dazu ereignet. Die zweite, dritte, vierte Stimme *etc.* folgen nach Proportion nach, und damit ist der Canon fertig. Man fügt alsdann die Überschrift oben erklärtermassen hinzu.

Soll ein solcher Canon einiger andern, oder aller vier Bewegungen fähig sein, so lässt man alle dissonierenden Intervalle weg. Der harmonische Dreiklang und der Sextenaccord sind die dazu fähigsten Accorde. Wegen der Verdopping der Terz im harmonischen Dreiklange darf man sich so wenig, als wegen der Verdopplung der Octave im Sextenaccord, wo es die Noth erfodert, ein Bedenken machen.

Hier folgen einige nach diesen Regeln ausgearbeitete Canons, und zwar als im Einklange.

a.) *Mit gleichen Intervallen.*

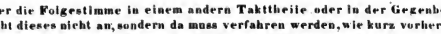


Es ist wohl zu merken, dass man solche Canons mit kurzen Sätzen, ob sie gleich nur einen einzigen Hauptsatz ausmachen, auch nach der vorhererklärten Art, d. i. wie die Canons mit verschiednen Sätzen aus dem ersten Absatz machen kann. Eben dieses geht mit den Canons in der Octave mit kurzen Sätzen oder mit einem Hauptsatze an, wenn nämlich die zum Grunde gelegte Harmonie, woraus man die Melodie des Canons zieht, wie oben gelehrt worden ist, nur aus zwei oder drei Hauptnoten in jeder Stimme besteht.

Digitized by Google

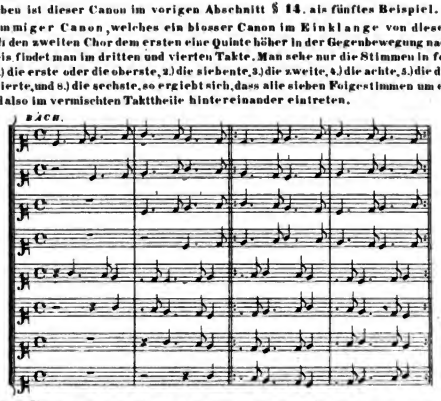
Soll aber die Folgestimme in einem andern Takttheile oder in der Gegenbewegung eintreten, so geht dieses nicht an, sondern da muss verfahren werden, wie kurz vorher in diesem Absatz bei *B.)* gezeigt wurde, und nach dieser Art folgende Canons gemacht.

I. Canon in der Octave wo die zweite Stimme in Arsi nachfolgt.



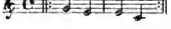
Ausgeschrieben ist dieser Canon im vorigen Abschnitt § 14. als fünftes Beispiel.

II. Achtstimmiger Canon, welches ein blosser Canon im Einklange von dieser Art ist, ob man gleich den zweiten Chor dem ersten eine Quinte höher in der Gegenbewegung nachgehen lässt. Den Beweis findet man im dritten und vierten Takte. Man sehe nur die Stimmen in folgender Ordnung an, 1.) die erste oder die oberste, 2.) die siebente, 3.) die zweite, 4.) die achte, 5.) die dritte, 6.) die fünfte, 7.) die vierte, und 8.) die sechste, so ergiebt sich, dass alle sieben Folgestimmen um ein Viertheil später, und also im vermischten Takttheile hintereinander eintreten.



J. S. BACH als Verfasser hat diesen Canon die *Trias Harmonica*, den harmonischen Dreiklang betitelt, weil keine andere Harmonie als diese darin enthalten ist. Der folgende achtstimmige Canon, in vermischter Bewegung und in Arsi und Thesi, der im vorigen Abschnitte § 11. als neuntes Beispiel ausgeschrieben ist, mag als drittes Beispiel gelten.

III. Canon à 8.



deutlicher:

Ein anderer Canon, wo sich zwei Stimmen im Einklange in einerlei Bewegung, und zwei in der Quarte darüber in der Gegenbewegung nachfolgen, ist folgender, der als 4tes Beispiel gelten mag.

IV. Canon à 8.

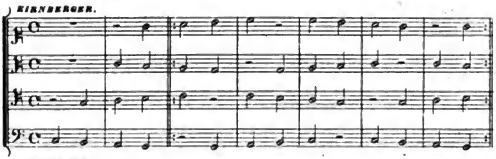
Ausgeschrieben ist er im vorigen Abschnitt ebenfalls § 11. als sechstes Beispiel bei *a.)*. Da die Harmonie davon so beschaffen ist, dass die Stimmen ihre Bewegung gegen einander verwechseln können, so geschieht dieses bei *b.)* wo der Canon *alla riversa* verkehrt ist, und die Oberquarte, worin sich zwei Stimmen einander folgen, in die Unterquarte verwandelt wird.

Digitized by Google

Noch sind folgende Canons zu merken.

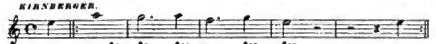
VI.) Canon in der Oberquinte, wo die zweite und vierte Stime in der Gegenbewegung folgen.

KIRNBERGER.



VII.) Sechsstimmiger Canon in der Unterquinte.

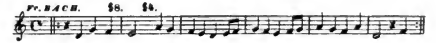
KIRNBERGER.



Ausgeschrieben findet man dieses Beispiel § 12. im vorigen Abschnitte.

VIII.) Canon in der Oberoctave und Oberquarte.

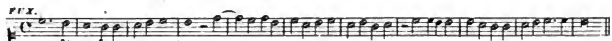
FX. BACH. §8. §9.



Ist eben dort ausgeschrieben zu finden.

VIII) Canon in der Unterquarte und Unteroctav.

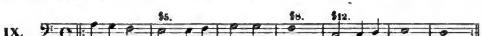
FUX.



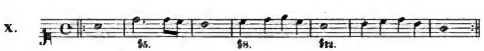
Ist eben dort erwähnt und zuvor § 7. ausgeschrieben.

Ferner sind die folgenden Canons, als der bei IX in der Oberquinte, und die drei folgenden bei X, XI, XII in der Unterquinte, welche eben, wie der bekannte Stölzelische bei XIII, in alle vier Bewegungen versetzt werden können, zu merken.

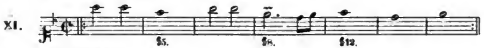
IX.



X.

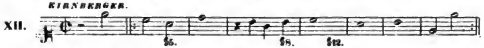


XI.



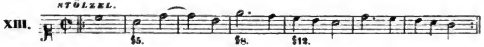
KIRNBERGER.

XII.



STÖLZEL.

XIII.



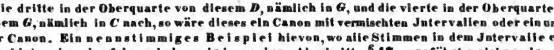
Wie man es damit anzufangen habe, wird aus dem vorigen Abschnitte, wo eine umständliche Erklärung dieses Stölzelischen polymorphischen Canons zu finden ist, noch bekannt seln.

D. & C. N° 7229. B.

Digitized by Google

b.) ***Mit ungleichen Intervallen.***

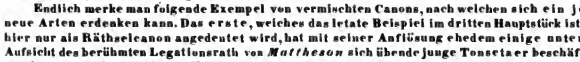
Dieser Vermischungen kann man so viel erdenken, als man will, und es würde sehr mühsam sein, alle möglichen Arten derselben, und zwar nur an vier Stimmen, zu sammeln. Es gehören hieher zuvörderst alle diejenigen vielstimmigen Canons, wo die dritte der zweiten, die vierte der dritten, die fünfte der vierten, u.s.w. in eben solchem Intervalle, als die zweite der ersten nachfolgt, z.B. der Canon fänge in dem *A* in der grossen Octave an, die zweite Stimme folgte in der Oberquarte *D*, die dritte in der Oberquarte von diesem *D*, nämlich in *G*, und die vierte in der Oberquarte von diesem *G*, nämlich in *C* nach, so wäre dieses ein Canon mit vermischten Intervallen oder ein ungleicher Canon. Ein neunstimmiges Beispiel hievon, wo alle Stimmen in dem Intervalle einer Tera hintereinander folgen, haben wir im vorigen Abschnitte § 17. angeführt, welches wir, da es dort ausgeschrieben ist, hier nur in der Hauptstimme andeuten.



Es sind darin alle grossen und kleinen harmonischen Dreiklänge der Tonleiter *C* nebst der *Trias deficiens*, oder dem mangelhaften Dreiklang enthalten. Dieser letztere wird gegen die mit einer blinden Ehrfurcht für die Gesetze des Alterthums vielen Vorwitz verbindenden Harmoniesten neuer Zeit keiner Vertheidigung bedürfen, nachdem der Kapellmeister *Stölzel* im § 5. seines praktischen Beweises *etc.* sowohl in Ansehung desselben als des übermässigen Dreiklangs sich schon 1725 folgendermassen erklärte: "dass nebst diesen das Gehör vollkommen vergnügenden Triadibus (der grossen und der kleinen) noch zwei andere jedoch unvollkommene, und die in Ansehung ihrer beiden äussersten Klänge, *deficiens* und *superflua* heissen müssten, auf eben diese Art, (nämlich als das wahre Fundament aller canonischen Künste,) in Betrachtung zu ziehen (sind), solches ist, so viel mir wissend, denen, die der Sache selbst nicht nachdenken, noch niemalen offenbaret worden."

Ferner gehören in diese Classe diejenigen Zirkelcanons durch die Töne, wo mit jedem Eintritt der Ton verändert wird, obgleich bei der Verfertigung derselben noch etwas mehr zu beobachten ist, wie man im folgenden Absatze sehen wird.

Endlich merke man folgende Exempel von vermischten Canons, nach welchen sich ein jeder neue Arten erdenken kann. Das erste, welches das letzte Beispiel im dritten Hauptstück ist, und hier nur als Räthselcanon angedeutet wird, hat mit seiner Auflösung ehedem einige unter der Aufsicht des berühmten Legationsrath von *Mattheson* sich übende junge Tonsetzer beschäftiget, so wie verschiedne geschickte Köpfe sich es nachher Jahr und Tag sauer werden liessen, einen Canon von gleicher Art herauszubringen ohne ihren guten Endzweck zu erreichen.

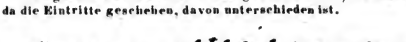


Man findet diesen Canon am angezeigten Orte, nämlich am Ende des dritten Hauptstückes gleich darauf, bei *b.)* nach dem Contrapunkt in der widrigen Bewegung verkehrt. Da er dort nicht den hier hinten angehängten Schlüssel gemäss aufgelöset wurde, so geschehe es hier wenigstens zur Hälfte.

So ist nämlich die Gestalt, wenn der erste mit umgekehrten Blatte im Spiegel angeschaut wird. Der erste Schlüssel ist der *F*-Schlüssel auf der dritten Linie, der dritte der *C*-Schlüssel auf der zweiten Linie, welches hier bemerkt wird, weil viele in der neuern Zeit die Kenntniss der Schlüssel vernachlässigen.

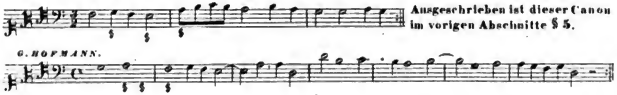
Digitized by Google

Folgende zwei Canons sind von gleicher Art, wiewohl der letztere in Ansehung der Zeit, da die Eintritte geschehen, davon unterschieden ist.



Ausgeschrieben ist dieser Canon im vorigen Abschnitte § 5.

G. HOFMANN.



Ausgeschrieben ist dieser Canon im vorigen Abschnitte **§ 12.**

Einen Canon dieser Art zu verfertigen, ist zu merken:

1.) dass keine andern als consonirende Sätze (Intervalle und Accorde) zu gebrauchen sind;

2.) dass man zwischen der anfangenden und der zweiten Stimme, auf welche nach oben gegebenem Unterrichte alles ankömt, weder zwei Terzen noch zwei Sexten in gerader Bewegung hintereinander machen, und überhaupt daselbst die Seiten- und Gegenbewegung in Acht nehmen muss. Man mache also den Zusatz in der ersten Stimme gegen die zweite, als wenn man einen Contrapunkt in der Decime verfertigte. Mehrere Regeln kann man hievon nicht geben. Die Vortheile finden sich, wenn man sich übt, und man muss die Intervalle so lange herumdrehen und verändern, bis sie überall) harmonieren. Es komt bei dergleichen schweren Compositionen in der That öfters auf einen guten Augenblick an, da man zu andern Zeiten sich damit fruchtlos bemühen würde. Öfters sind auch nur gewisse wenige harmonische Gänge möglich. (Eine wahrhaft gute Bemerkung!) Man muss dann entweder die Proportion der Eintritte ändern, oder selbst eine Vermischung erdenken, ohne sich dem Zwange der Nachahmung eines gewissen Vorbildes zu unterwerfen. Ich denke bei dieser Gelegenheit an den oben erklärten Stölzelschen polymorphischen Canon, nach welchem verschiedene mir bekannte sehr geschickte Männer einen neuen, eben so vielmal veränderlichen Canon machen wollten. Die vier ersten Hauptveränderungen in Ansehung der Bewegung brachten sie mit leichter Mühe heraus. Diese vier Hauptcanons liessen sich noch ferner in Canons in der Octave und Quarte verwandeln. Aber da es an die Vermischung der Taktheile kam, entstanden unrichtige Progressionen, u.s.w. Es dürfte vielleicht nicht unmöglich sein, einen polymorphischen Canon in der Unterquinte zu erdenken, der so vielter und vielleicht noch mehrerer Veränderungen, als der Stölzelsche, fähig wäre. Aber die Eintritte des Hauptcanons müssen in Ansehung der Zeit andere geschehen, als hier, und die übrigen Veränderungen, in so weit man dem Stölzelschen folgen kann, nach Proportion dazu gesucht werden. Ohne dieses zu beobachten, bringt man entweder nichts heraus, oder man macht den Stölzelschen noch einmal.

Ein anderes Beispiel eines ungleichen dreistimmigen Canons von einer andern Art, wo der vermischte Taktheil zugleich in Betracht komt, ist hier nur kurz angedeutet, weil es im vorigen Abschnitte **§ 14.** als viertes Beispiel schon völlig ausgeschrieben zu finden ist.

§5. §16.

Vierter Absatz.

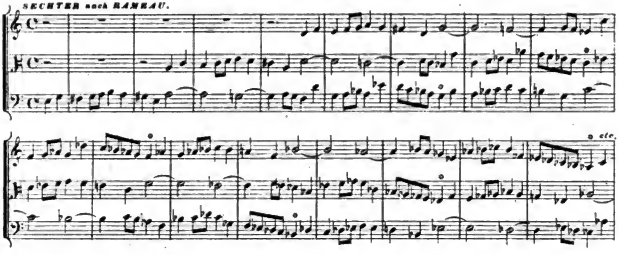
Vom Zirkelcanon durch die Töne.

Diese Canons werden wie die Canons des vorhergehenden Canons bei **A.)** entworfen, wenn sie zweistimmig sind, nur dass man, anstatt den Canon in ebendemselben Intervalle, worin er anfing, zu wiederholen, die Modulation so einrichtet, dass diese Wiederholung in einem andern

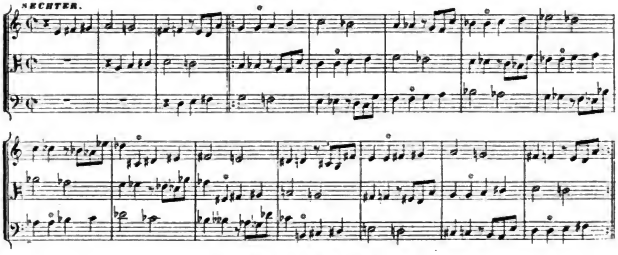
Digitized by Google

Juntervalle (Ton) geschehen kann. Hat man nun zuvörderst dieses Juntervall festgesetzt so fängt bei einer in der letzten Stimme hiezu bequemen Note, die erste Stimme mit diesem Juntervalle den Canon wieder an, und die übrigen Stimmen folgen proportionsmäsig nach. Beispiele hierüber findet man im vorigen Abschnitte §8. bei den zweistimmigen Beispielen.

Soll ein solcher Canon dreistimmig sein, so arbeitet man ihn nach dem doppelten Contrapunkt in der Octave aus; nämlich, wenn die zweite Stimme eintritt, so setzt die erste das Gewebe nach dem Contrapunkt in der Octave gegen diese zweite fort, und auf diese Weise verfolgt sie ihre Melodie, wenn dieser Zusatz, bei dem Eintritt der dritten Stimme, in die zweite transponirt wird. Sobald nun der vorgedachte Zusatz auch in die dritte Stimme versetzt wird, so fängt dagegen die erste Stimme den Canon in demjenigen Juntervalle, nach welchem man die Töne durchlaufen will wieder an. Man sehe folgendes Beispiel, wo die zweite und dritte Stimme in steigenden Quarten circuliren, und die erste allezeit mittelst einer fallenden Quinte wieder eintritt.



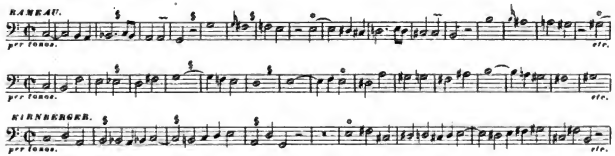
Ferner sehe man das jetzt folgende Beispiel, wo das Verfahren umgekehrt ist, und die zweite und dritte Stimme in fallenden Quinten circuliren, und die erste immer mittelst einer steigenden Quarte (in Ansehung der dritten Stimme so wie bei dem vorigen Exempel gerechnet) wieder eintritt.



Digitized by Google

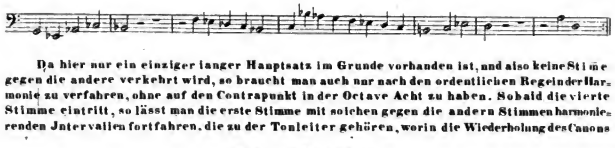
Wiewohl nun in diesen beiden Beispielen die Durchwanderung der Töne nur quarten- und quinten weise geschieht, so kann es doch ebenfalls terzen-, sexten-, septimen- und secundenweise auf diese Art geschehen; wobei denn zu merken ist, dass, wenn z.B. die zweite Stimme der ersten, und die dritte der zweiten in dem Intervall einer steigenden Septime nachfolgt, die erste allezeit wieder in dem Intervalle einer fallenden Secunde beginnt, und umgekehrt; und so mit der Terz und Sexte. Die vorigen Beispiele der Quarte und Quinte werden meine Meinung begreiflich machen.

Der vierstimmige Canon dieser Art wird eben wie der dreistimmige nach dem doppelten Contrapunkt in der Octave ausgearbeitet, nur dass der hiernach in der ersten Stimme entworfne Zusatz auch in die vierte zuvörderst versetzt werden muss, bevor die erste den Canon wiederholen kann. Sobald aber dieser Zusatz dahin übertragen wird, so muss die erste Stimme gerade dagegen den Canon in dem festgestellten Intervalle wiederholen. Die übrigen Stimmen folgen nach Proportion nach, und so wie die vier Sätze die vier erstenmale unter sich verwechselt werden, eben so werden sie die acht folgenden Male verwechselt, wie Jeder sehen kann, der die drei folgenden Canons ganz aussetzen will. (Da sie bereits im vorigen Abschnitte §8. ausgeschrieben sind, so will ich sie hier nur in der Hauptstimme hersetzen.)



Diese drei Canons gehen die zwölf Töne auf eine ähnliche Art mit drei steigenden Quinten und einer fallenden Quarte durch.

Einen vierstimmigen Zirkelcanon durch die Töne von einer andern Art haben wir als letztes Beispiel §8. im vorigen Abschnitte gehabt, wo, nachdem alle Stimmen nacheinander in der steigenden Quinte eingetreten sind, die erste Stimme ohne den Canon zu wiederholen, die Modulation durch die fallende Quarte fortsetzt, worauf die drei folgenden Stimmen mittelst der steigenden Quinten immer weiter moduliren, bis endlich der Zirkel vollendet ist, und der anfangende Ton wieder erreicht wird. (Um den Lesern das Nachschlagen zu ersparen, und sie zugleich im Auflösen des Canons zu üben, setze ich ihn in der Hauptstimme her.)

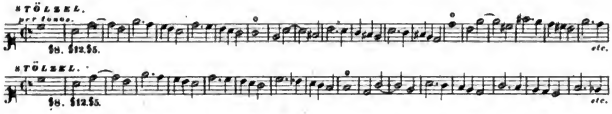


Da hier nur ein einziger langer Hauptsatz im Grunde vorhanden ist, und also keine Stimme gegen die andere verkehrt wird, so braucht man auch nur nach den ordentlichen Regeln der Harmonie zu verfahren, ohne auf den Contrapunkt in der Octave Acht zu haben. Sobald die vierte Stimme eintritt, so lässt man die erste Stimme mit solchen gegen die andern Stimmen harmonierenden Intervallen fortfahren, die zu der Tonleiter gehören, worin die Wiederholung des Canons

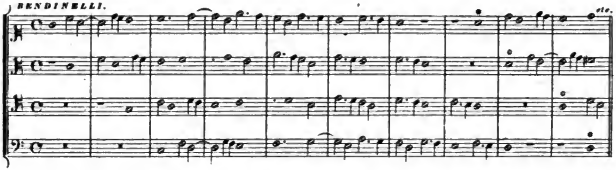
Digitized by Google

geschehen soll. Dieser Zusatz wird in die drei übrigen Stimmen nach Proportion übersetzt, und alsdann fängt man dieses Verfahren vom neuen an, bis die zwölf Töne durchgearbeitet sind, und die erste Stimme den Canon, wie zum Anfange, wieder beginnen kann. Man kann auf gleiche Weise dreistimmige Zirkelcanons durch die Töne machen.

Noch eine andere Art, die zwölf Töne vierstimmig im Canon durchzuwandern, zeigen uns die beiden folgenden Beispiele von Stölzel, die im vorigen Abschnitte § 18. in der Auflösung des $8^{\frac{12}{12}}$ polymorphischen Canons bei *k.)* und *l.)* ausgeschrieben, hier aber nur in der Hauptstimme dargestellt sind.



Wenn bei jedem Eintritt in den vorigen Beispielen der Ton verändert wird, so geht es mit dieser Veränderung hier etwas langsamer zu. In dem zum Grunde gelegten Ton wird zuerst ein ordentlicher Canon durch alle vier Stimmen durchgeführt. Wenn nun beim Schlusse desselben in den letztern Stimmen solche Intervalle erscheinen, gegen welche die erste Stime in einen andern Ton bequem eintreten kann, so wird nach Proportion hierauf der ganze Canon wieder in diesen Ton versetzt, und dieses dauert so lange, bis nach einer zwölfmaligen Versetzung der Zirkel vollkommen wird. Der erste Canon von diesen beiden verrichtet dieses nur quintenweise, und der zweite quartenweise. Hieher gehört auch folgender Canon von *Bendinelli*.



Fünfter Absatz.

Vom vergrösserten und verkleinerten Canon.

§ 1.

Es kostet so wenig Mühe, einen endlichen Canon in der Vergrösserung zu machen, als es schwer ist, einen unendlichen von dieser Art zu setzen. Wir wollen also von dem erstern anfangen.

§ 2.

Einen endlichen Canon in der Vergrösserung zu machen, merke man folgendes:

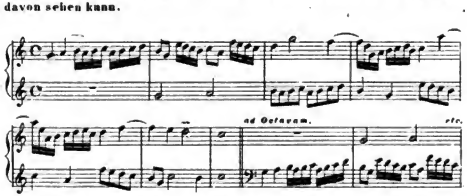
a.) Man schreibt ein Paar oder mehrere Intervalle (melodische Fortschreitungen) von geschwinder Bewegung in die Stimme, welche anfangen soll.

Digitized by Google

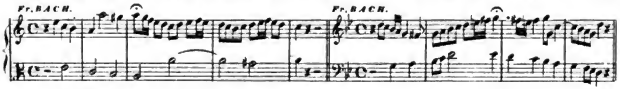
b.) Diesen Satz lässt man von der folgenden Stimme in vergrösserten Noten wiederholen, und dieses kann in der ähnlichen oder widrigen Bewegung, imgeraden oder ungeraden Taktheile, in fortgesetzter oder unterbrochner Nachahmung, und in allen Intervallen geschehen, wiewohl es gemeiniglich im Einklange, in der Octav oder Quinte geschieht.

c.) Ist dieses geschehen, so kehrt man zu der anfangenden Stimme zurück, und setzt nach Massgabe der zweiten Stimme, in jener das melodische Gewebe gegen diese fort. (Was aber nicht, wie in jenem von Herrn Theil, so geschehen muss, dass die anfängliche schnelle Bewegung nach und nach sich in eine schleppende verwandelt, sondern es muss darauf gesehen werden, dass die Bewegung in derersten Stimme immer so lebhaft bleibe, als im Anfange.)

d.) Dieser Zusatz wird nachgehends, eben so wie der Anfang, in die zweite nach Verhältniss versetzt, und damit fährt man so lange fort, bis man schliessen will. Wenn nun der Canon fertig ist, so schreibt man ihn auf eine Linie, wobei man diejenige Note, wobei die canonische Nachahmung in der Vergrösserung aufhört, mit dem gewöhnlichen Ruhezeichen (𝄐) bemerkt, weil der letztere Theil des Gesanges nur zur Begleitung dient, und der Anhang, (ital. *coda*) genannt wird. Manchmal wird in der zweiten Stimme ebenfalls noch ein kleiner Anhang gemacht. Alsdann lässt sich aber der Canon auch nicht auf ein Liniensystem bringen. So ist z. B. folgender Canon beschaffen, der auch *ad Octavam* evolvirt werden kann, wie man gleich darauf den Anfang davon sehen kann.



Hingegen sind folgende zwei Beispiele von der gewöhnlichen Art, wobei noch die Gegenbewegung bei dem letztern, und die Nachahmung in der Quinte darunter, zu bemerken ist.

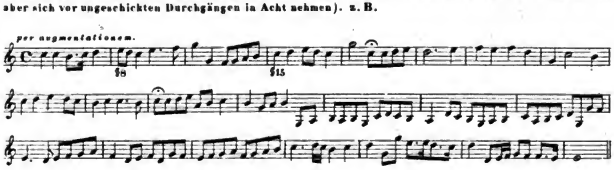


§3.

Soll der Canon in der doppeltvergrösserten Nachahmung und also dreistimmig sein, so hat man zuvörderst die im vorhergehenden §. bei *a.) b.)* und *c.)* gegebenen Regeln zu beobachten. Hernach lässt man, wenn die zweite Stimme den anfangenden Satz der ersten in der einfachen Vergrösserung zu Ende gebracht, die dritte in der doppeltvergrösserten eintreten, und lässt dagegen die zweite fortfahren, den Zusatz der ersten Stimme zu wiederholen, der nunmehr nach Massgebung der zweiten und dritten Stimme eingerichtet werden muss. So wie man aber in dem zweistimmigen Canon dieser Art in Ansehung der Harmonie freie Hände hat, so muss man hingegen in dem dreistimmigen behutsamer verfahren, und die Zusätze mit consonirenden Intervallen

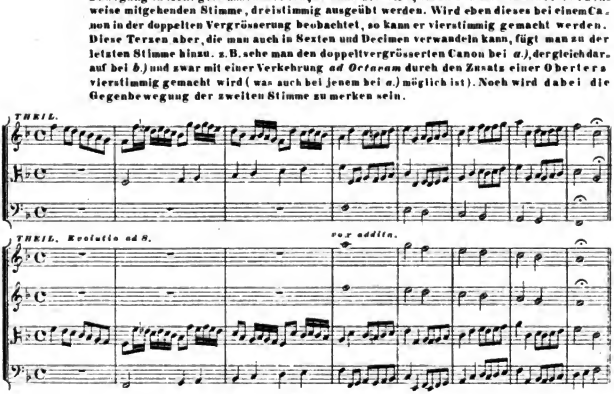
Digitized by Google

machen (oder wenn ja Dissonanzen gebraucht werden, diese gehörig vorbereiten und auflösen, am meisten aber sich vor ungeschickten Durchgängen in Acht nehmen). z. B.



Das letztere Ruhezeichen deutet das Ende der einfachen, und das erstere das Ende der doppelten Vergrösserung an. Ausgeschrieben ist dieses Beispiel im vorigen Abschnitt §10. als erstes dreistimmiges Beispiel.

Anmerkung. Wenn in einem zweistimmigen vergrösserten Canon die Harmonie zwischen den beiden Stimmen nach dem Contrapunkte in der Decime entworfen wird, folglich zwei Terzen und Sexten in gerader Bewegung hintereinander vermieden, und die Seiten- und Gegenbewegung in Acht genommen werden, so kann derselbe, durch den Zusatz einer terzenweise mitgehenden Stimme, dreistimmig ausgeübt werden. Wird eben dieses bei einem Canon in der doppelten Vergrösserung beobachtet, so kann er vierstimmig gemacht werden. Diese Terzen aber, die man auch in Sexten und Decimen verwandeln kann, fügt man zu der letzten Stimme hinzu. z. B. sehe man den doppeltvergrösserten Canon bei *a.)*, dergleichen darauf bei *b.)* und zwar mit einer Verkehrung *ad Octavam* durch den Zusatz einer Oberterz vierstimmig gemacht wird (was auch bei jenem bei *a.)* möglich ist). Noch wird dabei die Gegenbewegung der zweiten Stimme zu merken sein.



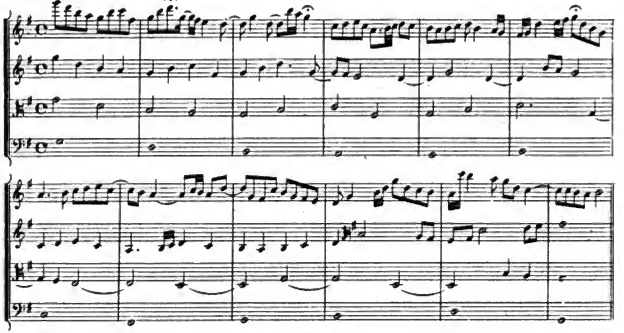
§4.

Soll der Canon in der dreifach vergrösserten Nachahmung sein, so lässt man die vierte Stimme alsdann eintreten, wann die dritte den anfangenden Satz vollendet, und fährt alsdann so lange mit der Nachahmung fort, bis man bequem schliessen kann.

Digitized by Google

Der Anhang in der ersten Stimme wird nun, wie leicht zu erachten, nach allen den drei übrigen gemacht. (Hier ein Beispiel, wo die vier Stimmen zwar zu gleicher Zeit anfangen, aber mit dem ersten Schritte, den sie weiter thun, schon ihre verschiedne Bewegung zu erkennen geben. Die freie Behandlung des Quartsextenaccord zu Anfang des zweiten Takts wird in jetziger Zeit kaum mehr befremden.)

SECHSTEN.

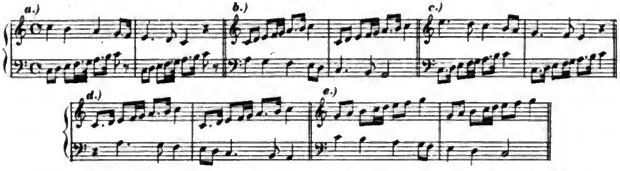


§5.

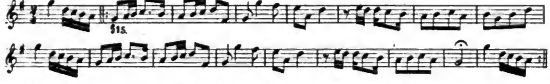
Was die unendlichen Canons in der Vergrösserung betrifft, so macht man sie gemeiniglich nur einfach und also zweistimmig, wegen des damit verknüpften Zwanges, wiewohl es eben keine Unmöglichkeit (aber immer sehr schwer) sein dürfte, es mit der zweifachvergrösserten Nachahmung zu thun. Da in einem Canon dieser Art die anfangende Stimme zweimal ihren Zirkel vollendet, während die folgende wegen der am Werthe verdoppelten Noten ihn nur einmal macht, so muss die Composition so eingerichtet werden, dass die Hauptstimme zweimal zu der andern harmonieren könne. Sich die Verfertigung eines solchen Satzes zu erleichtern, ziehe man sogleich in seiner Partitur zweimal so viele Taktstriche, als der Canon Takte haben soll, in der Hauptstimme. Soll diese nämlich aus zwei Takten bestehen, so macht man vier Taktstriche; soll sie aus drei bestehen, so macht man sechs; aus vier, so macht man acht, u.s.w. darauf ersinne man ein Paar Noten, schreibe sie in den ersten und ferner in den dritten Takt, wenn der Canon z.B. nur vier Takte haben soll; in den ersten und fünften, wenn er acht Takte haben soll, u.s.w. Hat man diesen Satz in die zweite Stimme mittelst der vergrösserten Nachahmung versetzt, so geht man zur ersten Stimme zurück, und setzt die Melodie darin nach Massgabe der zweiten fort. Diesen Zusatz versetzt man wieder in die zweite Stimme nach Verhältniss, und fährt damit so lange fort, bis die erste Stimme den ganzen Satz, und die zweite denselben zur Hälfte zu Ende gebracht. Wenn ihn nun die erste Stimme zu wiederholen anfängt, während die zweite die andere Hälfte nachholt, so wird man sehen, wie sich die beiden Stimmen in Ansehung der Harmonie gegen einander verhalten. Da muss man alsdann die nicht klingenden Intervalle in wohlklingende vertauschen, und durchgehende Noten, Wechselgänge, Punkte und andere Hülfsmittel, welche die Übung an die Hand geben wird, anwenden, damit man Anfang, Mittel und Ende

Digitized by Google

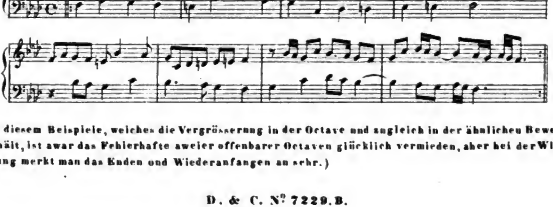
zusammenreime. Man vergesse dabei nicht, was man etwa in einer Stimme geändert, nach Proportion zu ändern, die Vergrösserung geschehe, in was für einem Intervall, und in was für einer Bewegung es sei. (In der geraden Bewegung werden die Intervalle Sext und Tera oder Decime am leichtesten zu behandeln sein. Geschieht die Nachahmung in der Octav, im Einklange oder in der Quint, so sind offenbare Octaven, Einklänge und Quinten, kurz vor der Wiederholung des ganzen Satzes, kaum zu vermeiden. Darum wird am liebsten die vergrösserte Nachahmung in der Gegenbewegung verrichtet, wenn man nicht die Tera oder Sext wählen will.) Man sehe folgende Beispiele bei *a.) b.) c.) d.) e.)*.



Wenn die beiden Stimmen in einigen Canons hier zugleich anfangen, so ist zu merken, dass es, eben so wie im rückgängigen Canon, geschehen kann. Übrigens können alle diese jetzt angeführten Canons durch den Zusatz einer Tera dreistimmig gemacht werden. Nun längere Beispiele.

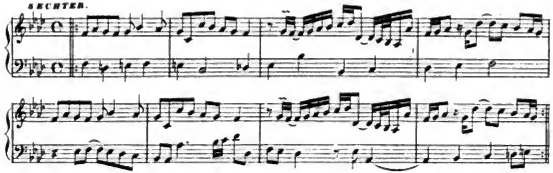


(Dieses Beispiel ist im vorigen Abschnitte § 10. als erstes Beispiel ausgeschrieben, und bestättigt die Wahrheit der oben gemachten Bemerkung, dass die Nachahmung in der Octave, wenn sie in gerader Bewegung bei dieser Gattung gemacht wird, fast unvermeidlich zwei offenbare Octaven herbeiführt. Darum änderte der Meister bei dem Ruhezeichen.)



(In diesem Beispiele, welches die Vergrösserung in der Octave und zugleich in der ähnlichen Bewegung enthält, ist zwar das Fehlerhafte zweier offenbarer Octaven glücklich vermieden, aber bei der Wiederholung merkt man das Enden und Wiederanfangen zu sehr.)

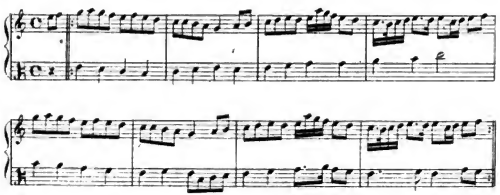
Digitized by Google



(Dieses letztere Beispiel in der widrigen Bewegung geht auf eine natürliche Art zur Wiederholung.)

§ 6.

Canons in der Verkleinerung sind eigentlich nicht möglich. Gesetzt, dass man die Hauptstimme einen starken Vorsprung nehmen lässt, so wird sie doch im Augenblicke durch die verkleinerten Noten wieder erreicht. Wo nimt man dann den fernern Gesang in der Hauptstimme her? Man muss also von demjenigen Orte an, wo sich der Satz der anfangenden Stimme in der zweiten endigt, die Sache umkehren, die Melodie in dieser zweiten fortsetzen, und solche in der ersten vergrössern. Hieraus aber entsteht ein Canon von vermischter Gattung. In Ansehung des Anfangs gehört er zur verkleinerten, und in Ansehung des Fortgangs zur vergrösserten Nachahmung. Die Figur der Verkleinerung hat einen bessern Gebrauch in der Fuge, und zwar bei der engen Nachahmung. Nichts destoweniger kann man die mendlichen Canons in der Vergrösserung so schreiben, dass sie das Ansehen eines Canons in der verkleinerten Nachahmung bekommen. Man sucht nämlich den Ort auf, wo beide Stimmen, nachdem die erste schon einmal ihren Zirkel vollendet, kurz vor dem Ende sich begegnen, und einander in weniger Entfernung folgen. Man lese hierüber die Anmerkungen § 10. im vorigen Abschnitte bei dem 2ten, 3ten und 4ten zweistimmigen Beispiele. Damit das dortige zweite Beispiel in der Verkleinerung herauskam, musste nothwendig vorher folgender Canon in der Vergrösserung componirt werden, worauf jener sich gründet.



Man kann also sagen, dass man zwei Canons zugleich gemacht, wenn man einen mendlichen in der Vergrösserung verfertigt hat. Liebhaber mögen es mit den beiden letzten Beispielen des vorhergehenden §. versuchen.

Digitized by Google

Sechster Absatz.

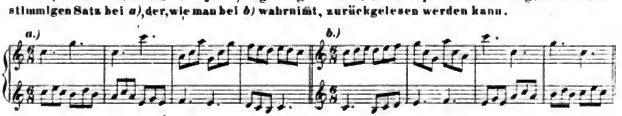
Vom rückgängigen Canon.

§1.

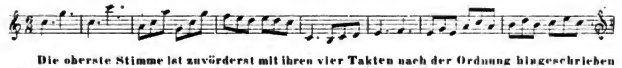
Man macht denselben gemeiniglich mit einer gleichen Zahl von Stimmen, d.i. mit zwei, mit vier Stimmen, u.s.w. Jeder zweistimmige rückgängige Canon ist einfach, weil man ihn auf ein Liniensystem bringen kann. Sobald er vier Stimmen hat, wird er doppelt, weil zwei Systeme dazu erfodert werden, u.s.w. Ist er dreistimmig, so muss er zugleich aufgelöst ausgeschrieben werden, weil man ihn nicht auf eine Linie bringen kann, oder man muss zwei ungleiche Systeme dazu nehmen, und das ist nicht Mode.

§2.

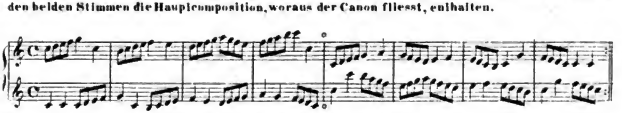
Der einfache rückgängige Canon, er sei in der schlichten rückgängigen oder in der doppelten rückgängigen Bewegung, wird folgendermassen verfertigt. Man setzt eine Anzahl von Takten fest, die der Canon haben soll, und entwirft darauf einen zweistimmigen Satz nach den Regeln des rückgängigen Contrapunkts von halb so viel Takten. Soll der Canon z.B. acht Takte lang sein, so componirt man einen zweistimmigen Satz von vier Takten, u.s.w. Ist das geschehen, so bringt man beide Stimmen auf eine Linie, und zwar so, dass die vier Takte aus der Oberstimme zuerst gesetzt, die vier Takte aus der Unterstimme aber derselben rückwärts (vom Ende nach dem Anfange zu) angehängt werden. Zum Beispiel sehe man folgenden zweistimmigen Satz bei *a)*, der, wie man bei *b)* wahrnimt, zurückgelesen werden kann.



Aus diesem Satze bei *a)* entsteht der folgende auf eine Linie gebrachte Canon bei *c)*.

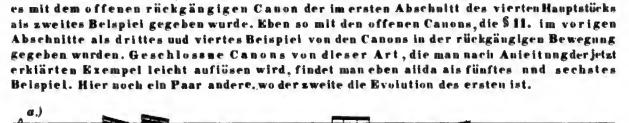


Die oberste Stimme ist zuvörderst mit ihren vier Takten nach der Ordnung hingeschrieben worden, dann hat man die unterste Stimme der ersten, und zwar, wie man sieht, vom Ende nach dem Anfange zu, angehängt. Damit ist der Canon fertig, und am Ende des Systems fügt man nur zum Merkmale der Art des Canons, den Schlüssel der Stimme, jedoch gemeiniglich verkehrt hinzu. Will man ihn nun ausführen, so fängt der eine die Stimme von vorne, und der andre von hinten an. Beide singen (oder spielen) die Linie gerade durch, und gehen allezeit auf diesem Wege wieder zurück. Der zuvor vom Anfange nach dem Ende zu sang, geht jetzt vom Ende nach dem Anfange zu, und der zuvor von hinten anfing, nimt jetzt seinen Weg vom Anfange nach dem Ende zu, u.s.w., bis sie der Wiederholung überdrüssig werden. Um sich dieses begreiflicher zu machen, sehe man folgenden offenen rückgängigen Canon, wo die vier ersten Takte in den beiden Stimmen die Hauptcomposition, woraus der Canon fliesst, enthalten.



Digitized by Google

Betrachtet man ferner die ganze Oberstimme für sich allein, so steht er so da, wieer auf eine Linie gebracht werden muss. Diese Linie singt (oder spielt) nun der eine, so wie sie da steht, vom Anfange nach dem Ende zu, dagegen fängt der andere vom Ende an, und geht von demselben nach dem Anfange hin, und daraus entsteht nun die hier hinzugefügte zweite Stimme, die, wie man sieht, nichts als die rückwärts geschriebne erste Stimme ist. Ist nun der Canon auf diese Art einmal durchgespielt, so geht der erste von hinten und der zweite von vornauf seine Fusstapfen zurück, und dieses bedeuten die Wiederholungszeichen am Ende und Anfange, die man sonst nur bei andern Arten unendlicher Canons zu gebrauchen pflegt. Bei dermit8tern chen bemerkten Mitte des Canons bemerkt man, wie die zweite Stimme, indem sie die erste Stimme rückwärts fasst, solche übersteigt, und wie die erste Stimme, indem sie die zweite Stimme rückwärts fasst, daher unter der zweiten zu stehen komt. Gleiche Bewandtniss hat es mit dem offenen rückgängigen Canon der im ersten Abschnitt des vierten Hauptstücks als zweites Beispiel gegeben wurde. Eben so mit den offenen Canons, die § 11. im vorigen Abschnitte als drittes und viertes Beispiel von den Canons in der rückgängigen Bewegung gegeben wurden. Geschlossne Canons von dieser Art, die man nach Anleitungder jetzt erklärten Exempel leicht auflösen wird, findet man eben allda als fünftes und sechstes Beispiel. Hier noch ein Paar andere, wo der zweite die Evolution des ersten ist.



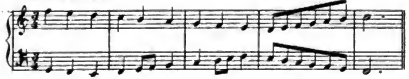
Anmerkung. Dass es auch möglich sei in einem rückgängigen Canon wider die gemeine Gewohnheit nicht nur eine blosse Nachahmung zwischen den beiden Stimmen, sondern auch in der Vergrösserung daselbst anzubringen, wird man bei dem 2ten 3ten und 4ten Beispiele von Canons in der rückgängigen Bewegung, § 11. im vorigen Abschnitte gesehen haben. (Das erstere von diesen dreien haben wir zuvor ehenfalls hergesetzt, um die dazu gehörige Erklärung leichter zu fassen.) Solche Arten verdienen vorzügliche Aufmerksamkeit.

§ 3.

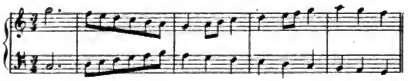
Da wir in dem vorhergehenden §. nur mit dem Canon in der schlichten rückgängigen Bewegung zu thun hatten, so wollen wir hier den in der rückgängigen Gegenbewegung betrachten. Mit der Verfertigung desselben geht es nicht anders als mit dem ersten zu, nur dass der zweistimmige Entwurf des Satzes nach den Regeln des rückgängig verkehrten Contrapunkts gemacht wird. Ist dieses geschehen, so bringt man den Canon auf eine Linie, und zwar folgendergestalt: man schreibt zuvörderst die erste Hälfte desselben, das ist, die oberste Stimme, jedoch vomEnde nach dem Anfange zu und dabei in der Gegenbewegung, auf das System hin. (Sich dieses zu erleichtern, wende man blos das Blatt um, wo man die Stimme wie gewöhnlich abschreiben kann.) Ist dieses geschehen, so schreibt man die andere Hälfte, d. i. die unterste Stimme, jedoch unverändert, so wie sie in der Partitur steht, in der daselbst vorhandenen Bewegung vom Anfange bis zum Ende, hinter die vorige Hälfte nieder. Zum Anfang des Systems setzt man dann denjenigen Schlüssel, womit in der Partitur die unterste Stimme bezeichnet ist, und am Ende des Systems, jedoch verkehrt oder auf den Kopf, setzt man den Schlüssel, den die Oberstimme in der Partitur hatte. Somit ist der Canon fertig. Zum Beispiel sehe man folgenden Satz, wo die Oberstimme die erste Hälfte von einem Canon, und die Unterstimme die andere Hälfte davon ausmacht.

Digitized by Google

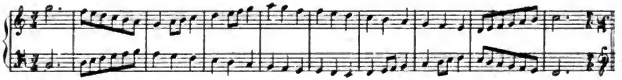
KIRNBERGER.



Die andere Hälfte zu finden, kehrt man das Blatt um und stelle sich in der untern Stimme die beim Umkehren des Blattes zur obern wird, den Violinschlüssel vor, in der obern Stimme aber, die beim Umkehren des Blattes zur untern wird, den Tenorschlüssel. Dann wird der Satz gerade so, wie er hier folgt, zu lesen sein.



Dieser letzte Satz, welcher die rückgängige Gegenbewegung des vorigen enthält, wird nun als erste Hälfte des Canons, und der vorige daran angereiht als zweite Hälfte gelten, nämlich so:

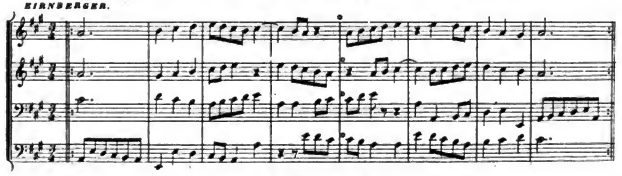


Wenn man, wie hier geschah, am Ende die Schlüssel vertauscht und das Blatt umkehrt, so kommt ganz dasselbe heraus, daraus erklärt sich, dass es einerlei ist ob zwei Personen aus der obern oder aus der untern Linie, nach Anleitung der angebrachten Schlüssel, den Canon singen. Dieses aber zu thun, müssen sie sich, das Blatt in der Mitte haltend, einander gegenüber stellen, wo sie nach Anleitung ihrer Schlüssel den Canon vom Anfange bis zum Ende durchsingen, und bei der Wiederholung vom Ende nach dem Anfange zurückgehen.

§ 4.

Wir kommen endlich zu dem doppelten rückgängigen Canon, welcher, wenn er vierstimmig ist, nach dem vierstimmigen rückgängigen Contrapunkt ausgearbeitet wird. Zum Entwurfe eines solchen Satzes nehme man z.B. die vier ersten Takte des folgenden, und zum Beweise, dass sie rückwärts ausgeübt werden können, füge man die vier letzten Takte hinzu.

KIRNBERGER.



Digitized by Google

Wenn man nun diesen contrapunktischen Satz in einen Canon verwandeln, und denselben auf zwei Linien bringen will, so versteht sich zuvörderst von selbst, dass die beiden obersten Stimmen das oberste, und die beiden untersten das unterste System einnehmen müssen. Hernach bringt man die beiden obersten Stimmen nach der im §2. gegebenen Anleitung, und eben auf diese Art die beiden untersten zu Papiere, und setzt diese beiden Systeme über einander. Dann ist der Canon fertig. Um sich dieses deutlicher zu machen, kann man sich die oberste und dritte Stimme des ehen gegebenen Beispieles, oder auch die zweite und unterste daselbst besonders vorstellen, so wie sie dastehen vom Anfange bis zum Ende. Von andern Arten doppelter Canons wird im folgenden Absatze gehandelt werden.

Siebenter Absatz.

Vom Doppelcanon.

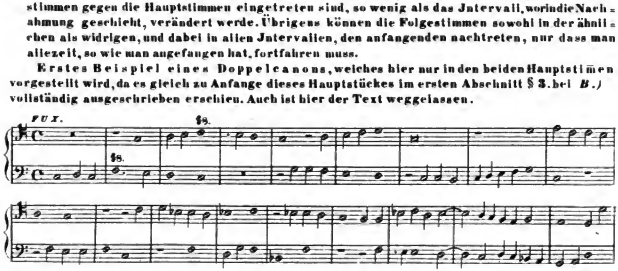
Wie es mit dem rückgängigen Doppelcanon zugehe, wurde eben in dem vorigen Absatze gezeigt. Hier haben wir es mit der Verbindung zweier oder mehrerer Canons in gewissen Intervallen zu thun. Da fragt es sich, ob solche endlich oder unendlich seyn sollen. Im ersten Falle können allerhand Arten dissonirender Sätze (Accorde oder Intervalle), im andern aber nur consonirende Intervalle darin Statt finden. Mit der Verfertigung geht es so zu, und zwar in einem vierstimmigen Satze, wenn zwei und zwei Stimmen einen besondern Canon unter sich führen sollen:

1.) Man schreibt zuvörderst in die anfangende Stimme einige Noten hin, wiederholt sie in einer andern Stimme mittelst der Versetzung, und zwar in demjenigen Intervalle, worin man es festgesetzt hat, setzt hernach in der ersten Stimme dagegen den Gesang fort, und wiederholt darauf diesen Zusatz in der zweiten Stimme.

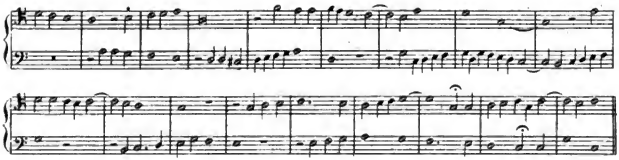
2.) Nun geht man zur dritten Stimme, wo man einen neuen Canon erstinnt, der sich von dem ersten in Ansehung der Melodie unterscheidet. Dass diese Melodie so eingerichtet werden müsse, dass sowohl diese dritte Stimme als die vierte, die hernach aus dieser dritten entspringt, zu der ersten und zweiten gehörig harmonire, versteht sich von selbst.

3.) Wenn es nun mit der dritten und vierten Stimme auch seine Richtigkeit hat, so geht man zur ersten und zweiten zurück, um daselbst den ersten Canon fortzusetzen, ist dieses geschehen, so thut man desgleichen mit dem zweiten Canon zwischen der dritten und vierten Stime, und so verfährt man wechselweise, bis man schliessen will. Wenn man etwa eine von den Hauptstimmen als die erste und dritte hie und da pausiren lässt, so ist diese Pause in der zweiten oder vierten Stimme genau nachzumachen, dass die Proportion, in der anfänglich die Nebenstimmen gegen die Hauptstimmen eingetreten sind, so wenig als das Intervall, worin die Nachahmung geschieht, verändert werde. Übrigens können die Folgestimmen sowohl in der ähnlichen als widrigen, und dabei in allen Intervalien, den anfangenden nachtreten, nur dass man allezeit, so wie man angefangen hat, fortfahren muss.

Erstes Beispiel eines Doppelcanons, welches hier nur in den beiden Hauptstimmen vorgestellt wird, da es gleich zu Anfange dieses Hauptstückes im ersten Abschnitt § 3. bei *B.)* vollständig ausgeschrieben erschien. Auch ist hier der Text weggelassen.

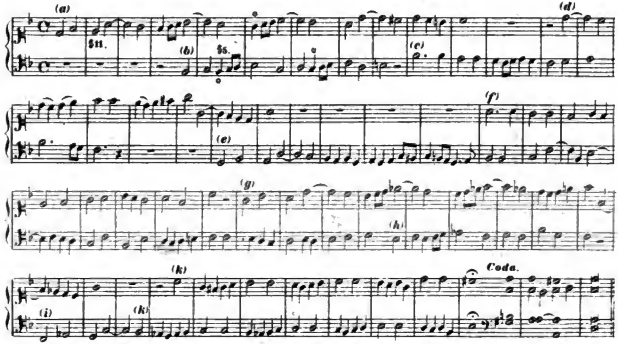


Digitized by Google



Es ist aus einer ganz durch und durch **canonischen Messe** genommen, die der berühmte Verfasser im Jahre 1718. entworfen hat. Der erste Canon ist zwischen dem Bass und Alt, der zweite zwischen dem Tenor und Diskant. Beide sind in der Oberoctave in der ähnlichen Bewegung. Des Zwangs der doppelten canonischen Nachahmung ungeachtet, wird man die prächtigste und eine dem Gegenstande gemässe Harmonie darin finden. (Es wird eine sehr nützliche Übung sein, nach diesen beiden Hauptstimmen sich selbst den Alt und Diskant auszuschreiben.)

Zweites Beispiel. (welches hier ebenfalls nur in den Hauptstimmen, mit weggelassenem Texte, der Übung wegen erscheint, da es im vorigen Abschnitte §3. gerade vor dem vorhergehenden Beispiele bei A.) ordentlich ausgeschrieben wurde. Es wird den Lesern angerathen, damit sie der nachstehenden Erklärung folgen können, sich nach Anweisung der Zeichen, den Bass und Alt selbst auszuschreiben.)

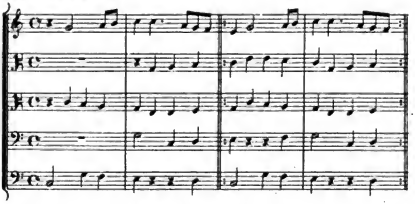


Da die Hauptsätze der beiden Canons darin nach der Art einer ordentlichen Fuge wiederholt werden, so wollen wir dieses näher betrachten. Der erste Canon ist zwischen dem Diskant und Basse in der Unterquart (eigentlich Unterrunden), der zweite zwischen dem Tenor und Alt in der Oberquinte. Beide sind in der ähnlichen Bewegung.

Digitized by Google

Nachdem der erste Canon bei *a)* das Kyrie angefangen, und der zweite bei *b)* mit solchen Intervallen dagegen modulirt hat, dass zwischen allen vier Stimmen ein gewisser mit Sternchen bemerkter Gang mittelst der Nachahmung durchgearbeitet wird, so fängt dieser zweite Canon bei *c)* einen neuen Satz an. Der erste Canon, der, um denselben desto besser hören zu lassen, etwas pausirt hatte, tritt bei *d)* mit andern Intervallen dagegen ein, und setzt diese Modulation so lange fort, bis bei *e)* der zweite Canon den Hauptsatz des ersten, so wie er bei *a)* steht, in der Verkehrung *ad Octavam* nimt. Dieses giebt Gelegenheit, dass bei *f)* der Hauptsatz des zweiten Canons, wie er bei *c)* steht, zwischen den beiden Stimmen des ersten Canons in der Verkehrung *ad Octavam* durchgeführt wird. Der zweite Canon modulirt beständig dagegen fort, bis bei *g)* der Hauptsatz des ersten Canons in seinen ordentlichen Stimen, jedoch in einer versetzten Tonart, wieder zum Vorschein komt, worauf bei *h)* sich der vorher bei *b)* befindliche Nebensatz zugleich mit hören lässt. Dieses Gewebe dauert bis zu *i)* fort, wo der zweite Canon noch einmal den Hauptsatz der ersten in einer versetzten Tonart, in der Verkehrung *ad Octavam*, wie bei *e)* geschah, nimt, worauf bei *k)* eine aus dem Gange bei *d)* entsprungene ähnliche Melodie zwischen allen vier Stimmen mittelst der canonischen Nachahmung durchgearbeitet, und, nach einer angehängten freien Finalharmonie, diese canonische Doppelfuge geschlossen wird.

Drittes Beispiel, wo der erste Canon zwischen den beiden Bässen in der Quinte, und der andere zwischen den beiden Alttimmen in der Unterquarte ist. In beiden gehen die Folgestimmen den anfangenden in der widrigen Bewegung nach, und der Canon ist im Zirkel. Die Diskantstime ist nur zur Begleitung hinzugefügt.



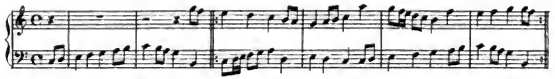
Achter Absatz.

Vom Canon, der durch den Zusatz einer Terz drei- oder vierstimmig ausgeübt werden kann.

Die Anlage zu solchen Canons geschieht wie in allen übrigen. Man setzt das Intervall und die Bewegung der Folgestimme fest, und führt das Gewebe nach Massgebung dieser letztern allezeit in derersten fort, versetzt es nach Proportion in die zweite, und fährt damit so lange fort, bis man schliessen will. Die Harmonie zwischen den beiden Stimmen muss man entweder nach dem doppelten Contrapunkt in der Octave, Decime oder Duodecime, und zwar nach den Regeln entwerfen, nach welchen aus einem Duo ein Trio oder Quatuor gemacht werden kann, d. i. man vermeidet die dissonirenden Sätze, man nimt die Seiten- und Gegenbewegung in Acht, und verhütet (nebst zwei vollkommenen) zwei unvollkomne Consonanzen in gerader Bewegung hintereinander, wenn der Satz vierstimig gemacht werden soll: denn, soll er nur dreistimig sein, und die Terz über den Bass (nach dem Contrapunkt *ad Octavam*) hinzugefügt werden, so lassen sich schon zwei Sexten in gerader Bewegung hintereinander machen. Man sehe folgende Beispiele.

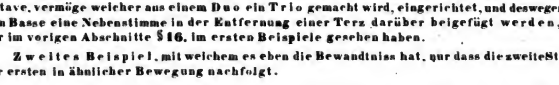
Digitized by Google

Ersten Beispiel, wo die zweite Stimme der anfangenden in der Oberduodecime mit verkehrter Bewegung nachfolgt.



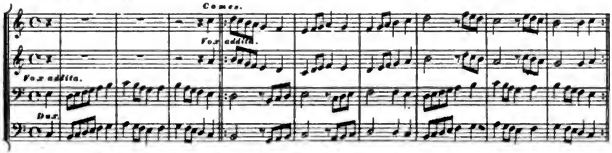
Die Harmonie zwischen den beiden Stimmen ist nach den Regeln des Contrapunkts in der Octave, vermöge welcher aus einem Duo ein Trio gemacht wird, eingerichtet, und deswegen kann dem Basse eine Nebenstimme in der Entfernung einer Terz darüber beigefügt werden, wie wir im vorigen Abschnitte §16. im ersten Beispiele gesehen haben.

Zweites Beispiel, mit welchem es eben die Bewandtniss hat, nur dass die zweite Stime der ersten in ähnlicher Bewegung nachfolgt.

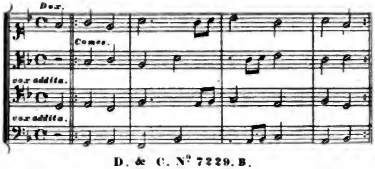


Als dreistimmiger Canon ist es ausgeschrieben im vorigen Abschnitte §14. als erstes Beispiel.

Drittes Beispiel, welches ein Canon in der Oberoctave in der Gegenbewegung ist. Die beiden Hauptstimen sind nach den Regeln des Contrapunkts *ad Duodecimam* entworfen, vermöge welcher sowohl die unterste als die oberste, jene oberwärts, diese unterwärts, mit einer terzenweise hinzugefügten Nebenstime, vermehrt werden kann.

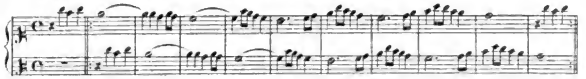


Viertes Beispiel, in welchem die Composition in den beiden Hauptstimen, welche der Diskant und Alt sind, nach demjenigen Contrapunkt *ad Decimam* entworfen ist, nach welchem aus einem Duo ein Trio oder Quatuor gemacht wird, und nach welchem die Terzen, die hier in Decimen verwandelt sind, bei den Stimmen unterwärts beigefügt werden.

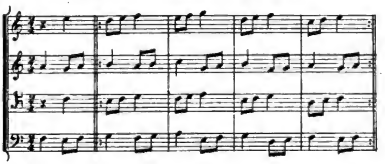


Digitized by Google

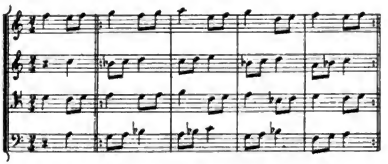
Fünftes Beispiel, welches die Hauptcomposition enthält, ist *ad Decimam*, es können dabei, wie im vorigen Beispiele, allen beiden Stimmen Unterdecimen beigefügt werden, wie es im vorigen Abschnitt §16. als viertes Beispiel zu sehen ist.



Sechstes Beispiel, wo die oberste und unterste Stimme *ad Duodecimam* sind, worauf die beiden mittelsten, die eine unter der höchsten, die andere über die tiefste, in der Entfernung einer Terz, die aber hier in eine Decime verwandelt ist, beigefügt werden.



Nun folgt die Verkehrung des ganzen Canons *ad Duodecimam*.



Neunter Absatz.

Vom Canon über oder unter einen festen Gesang, ingleichen von dem mit einer Begleitungsstimme.

§1.

Der Canon über einen festen Gesang gehört unter die schwersten Gattungen der canonischen Schreibart, und man thut wohl, sich nicht eher damit abzugeben, als man in den übrigen eine Fertigkeit erlangt hat. *BERARDI* giebt hievon in seinen *Documenti Armonici* übermässig viele Regeln, und überdies fallen sie alle sogleich weg, wenn der feste Gesang oben oder in der Mitte angebracht werden soll, oder sobald die Zeit des Eintritts der Folgestimme geändert wird; und wenn man diese auch nach seinen im vorigen Abschnitte §12. angeführten Canons abmessen wollte, sie würden sie mehr verwirren, als unterweisen. Die beste Regel ist: dass man allezeit

Digitized by Google

die vorhandne und folgende Note des festen Gesanges vor Augen haben muss, sowohl in Ansehung der ersten als zweiten Stimme des Canons, es mag der feste Gesang oben, unten oder in der Mitte angebracht werden. Wenn nun z. B. diejenige Melodie, die sich in der ersten Stimme gegen die erste Note aus dem festen Gesange hören lässt, gegen die darauf folgende Note, in der zweiten Stimme nachgeahmt werden soll, so sind dazu unstreitig solche Intervalle zu erwählen, die so gut gegen die zweite Note des festen Gesanges in der zweiten Stimme klingen, als sie gegen die erste Note in der ersten Stimme klangen; und dieses findet man durch nichts als durchs Versuchen, indem man den Gesang so lange wendet und die Intervalle verändert, bis sie auf beiden Seiten passen. Man suche dabei guter Muster in dieser Schreibart habhaft zu werden, und stelle nach solchen seine Übung an. Übrigens kann man Canons von aller-hand Arten über einen festen Gesang machen, Canons im ähnlichen und vermischten Takttheile, in ähnlicher und veränderter Bewegung, in der Vergrösserung, u. s. w. zwei- und mehrstimmig, und der feste Gesang kann ferner sowohl oben und in der Mitte, als unten angebracht werden.

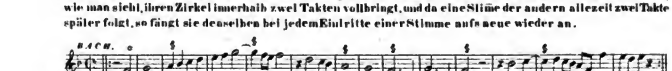
(Eine gute Vorbereitung zu dieser wie zu der folgenden Gattung wird sein, wenn man sich anfangs lauter consequent fortschreitende Melodien zum festen Gesange nimt; z. B. 1) lauter stufenweise aufwärts gehende Gänge; 2) lauter stufenweise abwärtsgehende Fortschreitungen, 3) Terzsprünge aufwärts und Sextsprünge abwärts gemischt; 4) Terzsprünge abwärts und Sextsprünge aufwärts gemischt; 5) Quartsprünge aufwärts und Quintsprünge abwärts gemischt; 6) Quartsprünge abwärts und Quintsprünge aufwärts gemischt. Etwas zusammengesetzter 7) jedesmal nach einer Secundfortschreitung aufwärts einen Terzsprung abwärts, und von da immer wieder eine Secund aufwärts; 8) jedesmal nach einer Secundfortschreitung abwärts einen Tersprung aufwärts, und von da immer wieder eine Secund abwärts; 9) Secundfortschreitungen aufwärts mit Quartsprüngen abwärts gemischt; 10) Secundfortschreitungen abwärts mit Quartsprüngen aufwärts gemischt, u. s. w. Denn da die Consequenz schon in den gewählten Fortschreitungen des zum Grunde gelegten Gesanges liegt, so wird sie auch in den Stimmen die den Canon dagegen machen sollen, leicht zu finden sein. Je weiter man diese Vorbereitungsübungen treibt, je näher wird man dem Ziele kommen, auch über einen nicht selbst gewählten sondern gegebenen festen Gesang einen Canon machen zu können.)

§ 2.

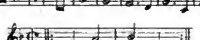
Die Canons mit einer Begleitungsstimme sind von zweierlei Art. In einigen wird die Begleitung oder die Nebenstimme erst dann zugesetzt, wenn der Canon schon ganz fertig ist, und dieses geschieht zur Bedeckung der Harmonien, wenn einige darunter sonst allzuleer ausfallen sollten; von diesen ist hier nicht die Rede. Andere werden sogleich mit der Begleitung componirt, und da ist sie gleichsam als ein fester Gesang anzusehen; ich sage gleichsam, weil der feste Gesang eigentlich gegeben, diese Begleitungsstimme aber von selbst erdacht wird, und von solchen Canons reden wir hier. Es fragt sich dabei zuvörderst, ob der Canon endlich oder unendlich sein soll.

§ 3.

Soll er unendlich und zwar im Einklange sein, so entwirft man nach der oben gegebnen Anleitung eine Partitur von so viel Stimmen als man haben will, und sucht sich die langsamste und tiefste (wenn sie nämlich zum Fundamente dienen soll) zur Begleitungsstimme aus, während man die übrigen, wie sich gehört, nacheinander auf einer Linie zu Papiere bringt. Diese Begleitungsstimme macht dann während der Pause einer Folgestimme allezeit ihren Zirkel, und beginnt denselben bei jedem Eintritt aufs neue. Z. B. sehe man folgenden Canon im Einklange, zu welchem die nachstehende Begleitung gehört, die, wie man sieht, ihren Zirkel innerhalb zwei Takten vollbringt, und da eine Stimme der andern allezeit zwei Takte später folgt, so fängt sie denselben bei jedem Eintritte einer Stimme aufs neue wieder an.



Begleitungsstimme zu diesem Canon:

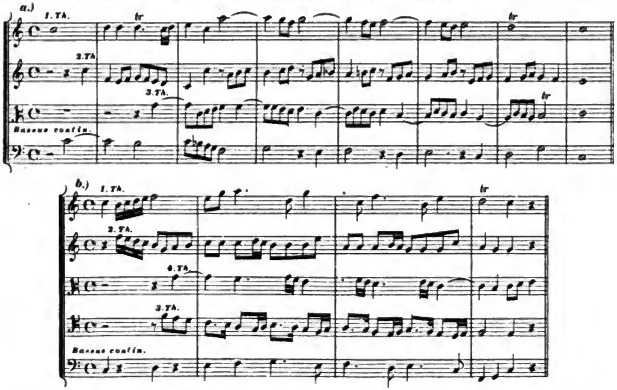


Digitized by Google

(Übrigens muss bemerkt werden, dass die Begleitungsstimme auch in den Canon selbst gebracht werden kann, wenn man ihn so beginnt: und sodann bei der mit Sternchen bezeichneten Note *f* bis zum Ende fortfährt.)

§4.

Soll ein solcher Canon in der Octave sein, so componirt man nach der oben beim drei- und vierfachen Contrapunkt gegebenen Anleitung einen drei- oder vierfachen contrapunktischen Satz mit einer tiefen Nebenstimme, und verwandelt die obersten Stimmen in einen Canon nach der Art, wie eben daselbst gezeigt worden ist. Die tiefe Begleitungsstimme macht allezeit während der Pause der Folgestimme ihren Zirkel, und fängt ihn bei dem Eintritte derselben wieder an, wie man im vorigen Abschnitt §13. im zweiten Beispiele sehen kann. Auf eben diese Art können die zwei folgenden Beispiele bei *a.)* und *b.)* mit einem geringen Zusatz in einen Canon in der Octave gebracht werden. Mit welchem Satze oder Thema man anfange ist einerlei.



Dass man auf eben diese Weise zweistimmige Canons in der Octave machen könne, ergiebt sich von selbst.

§5.

Sind aber diese unendlichen Canons in andern Intervallen, tritt etwa die Folgestimme in einer andern Bewegung oder mit verändertem Takttheile u. s. w. ein, so muss man entweder die Begleitung verschieben, bis der Canon fertig ist, wenn er nämlich eine Begleitung nöthig hat; oder man muss sie sogleich bei der Verfertigung allmählich hinzufügen, und alsdann vollendet die Begleitung erst ihren Zirkel, wenn alle Stimmen den Canon gemacht haben, und die erste wieder eintritt.

Digitized by Google

§ 6.

Der endliche Canon wird desto leichter zu verfertigen sein, wenn man die erste Stimme einen guten Vorsprung nehmen lässt. Man hat dann Gelegenheit, zugleich eine gute Gegenharmonie in der Nebenstimme anzubringen. Sobald nun die zweite Stimme eintreten soll, so hält man so lange mit der ersten und der Nebenstimme an, und schreibt die zweite nach dem festgestellten Intervall des Eintritts erst so weit ab, als sich in der ersten dazu Materie findet. Dann fährt man mit dieser ersten und der begleitenden weiter fort, und richtet das weitere harmonisch-melodische Gewebe nach der zweiten Stimme ein. Diesen Zusatz übersetzt man aus der ersten in die zweite Stimme, und damit fährt man so lange fort, bis man den Canon schliessen will, wo denn nothwendig am Ende, damit die Stimmen zusammen aufhören können, wenn man sie nicht nacheinander verschwinden lassen will, in der ersten Stimme ein kleiner Zusatz von so viel Takten, als vor der zweiten eintreten, gemacht werden muss, und diesen Zusatz ahmt die zweite nicht nach. Was es mit solchem Zusatze oder Anhange für eine Bewandtniss habe, wird man am Ende des zweistimmigen Canons von *TELEMANN* im dritten Absatze, wo die anfangende Stimme bei dem Ruhezeichen die Materie zum Canon endigt, sich deutlich machen können. Ein Beispiel eines zweistimmigen Canons im Einklange mit einer Begleitung sieht man im vorigen Abschnitte § 13. als erstes Beispiel. In den verschiedenen contrapunktischen Ausarbeitungen *J. S. BACH's* über das vom dem Könige ihm aufgegebene Thema in *C-moll*, findet man einige solche Canons, endliche und unendliche, mit einer begleitenden Stimme, die für Muster zu nehmen sind.

DRITTER ABSCHNITT.

Von der Auflösung eines Canons.

§ 1.

Es war ehmals stark Mode, dass die ältern Tonkünstler einen jüngern durch verschiedne vorgelegte Räthselcanons versuchten, und seine Geschicklichkeit nach der Auflösung derselben beurtheilten. Diese Mode ist nun zwar abgekommen. Man hat gefunden, dass ein Narr mehr fragen kann, als zehn Kluge beantworten können. Man hat unter den Contrapunktisten Marktschreier wahrgenommen, die, um sich über andere einen Vorzug anzulügen, willkührliche Sätze niederschrieben, das Wort Canon à 6. 7. 8. u. s. w. darüber setzten, obgleich kein Canon darin vorhanden war, und denselben andern aufzurathen gaben. Man hat gefunden, dass, wenn man solchen Marktschreiern einen wahren Canon vorlegte, sie denselben nicht einmal auflösen konnten, und dass folglich ihre vorgegebne Einsicht nur Täuschung war. Man hat endlich bemerkt, dass in der That oft ein mittelmässiger Kopf solche Canons gesetzt hatte, und dass es gleichwohl kein besonderes Verdienst ist, die kostbare Zeit auf eine so lärherliche Art zu verschwenden. Die grossen Meister der neuern Zeit, die sich in der contrapunktischen Schreibart mit Beifall zeigten, haben sich also begnügt, Canons zu machen, sie zu gebrauchen, wo es nöthig ist, und wenn sie ja jemanden zum Scherz etwas vorlegen wollen, so haben sie doch immer einige zur Bezeichnung der Auflösung hinlängliche Merkmale oder eine Überschrift hinzugefügt, und wie viele grosse Harmonisten haben dennoch öfters Mühe genug gehabt, hinter das Geheimniss zu kommen? Indessen kann es doch auch nicht schaden, den Räthselcanon noch beizubehalten. Es giebt unter den übrigen Gattungen der Componisten auch anmassende Leute, die musikalische Allwisser vorstellen wollen, und als Allwisser müssen sie doch auch nothwendig den Contrapunkt verstehen. An diesen kann man sich nicht besser als mittelst eines solchen verschlossnen Canons erholen. Man braucht nicht einmal immer einen sehr schweren dazu zu nehmen. Der leichteste ist schon hinlänglich, sie in die grösste Verlegenheit zu setzen. Ich rede hier, wohlgemerkt, nicht von vernünftigen galanten Tonsetzern, die einer jeden Art der Composition Gerechtigkeit wiederfahren lassen.

Digitized by Google

§ 2.

Wie hat man es aber anzufangen, wenn man einen verschlossnen Canon auflösen will? Dass derjenige, der dieses unternimt, schon etwas in der canonischen Schreibart gethan haben müsse, setze ich voraus. Nun fehlt ihm nichts mehr, als alle mögliche verschiedne Gattungen und Arten derselben zu kennen. Untersucht er die vorgelegte Aufgabe nach allen denselben, so muss er sie ohne allen Widerspruch auflösen; oder der Canon ist falsch. Doch wir wollen näher zur Sache gehen. Ich verlange zuvor, dass der Hauptgesang des Räthselcanons richtig abgeschrieben sei.

Die Taktart lässt sich zur Noth leicht finden, wenn er auch ohne Takt geschrieben ist, und mit dem Schlüssel hat es eben die Bewandtniss, wenn er etwa fehlt. Die Vielheit der Stimmen, wenn sie nicht angezeigt ist, lässt sich auch finden, und ob es ein polymorphischer Canon sei, wird sich sogleich bei der Untersuchung entdecken. Wir haben es hier also mit einem halben Dutzend Intervallen, etliche mehr oder weniger zu thun, die sich ohne Schlüssel, Takt und alle zur Überschrift gehörige Zeichen darstellen. Je weniger Stücke hieran fehlen, desto weniger ist der Canon versteckt.

Das erste, was man nun zu thun hat, ist, dass man die vorgelegten Intervalle (Noten) auf einen gewissen Schlüssel, und in solche Tonart, wo der Gesang am richtigsten zu sein scheint, und in den Takt bringt. Ist dieses geschehen, so geht die Untersuchung der Nachahmung an, und diese muss man nach allen Intervallen, dem Einklange, der Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime und Octave, oben oder unten anstellen. Man versucht diese Nachahmung im Auf- und Niederschlage, im guten und schlechten Taktheile, im ersten, dritten, fünften, zweiten, vierten, sechsten Viertheile oder Achtheile u. s. w. und also nach verschiednen Pausen, bei jedem Intervalle, und alles dieses zuvörderst in der ähnlichen Bewegung. Bringt man mittelst dieser nichts heraus, so wendet man sich zur Gegenbewegung, ja zur rückgängigen und rückgängigverkehrten Bewegung.

Man lässt es hiebei nicht bewenden, sondern versucht ferner die unterbrochne Nachahmung, die Vergrösserung und Verminderung nach allen Intervallen, Bewegungen und Taktheilen. (Eine solche Untersuchung nützt einem Harmonisten auch bei vielen vergeblichen Versuchen, wo der Canon nur theilweise herauskömt, und mancher in solchem Geschäfte befindliche hat manches einzelne in einer solchen verschlossnen Composition entdeckt, worauf der Verfasser selbst nicht dachte. Daher ist sie immer ein Gewinn für die enge Nachahmung in einer Fuge.)

Hat man nun eine Stimme glücklich heraus gebracht, welches leicht daraus zu erkennen ist, wenn sie durchgehends mit der anfangenden harmonirt, und ihr richtig nachgehet: so hält es nicht schwer, die übrigen Stimmen dazu zu finden, wenn der Canon noch mehrerer fähig ist, die dritte Stimme mag nun der ersten oder zweiten mit der Octave, oder gar mit einem ungleichen Intervalle, in der vorigen oder der Gegenbewegung, mit vergrösserter, verkleinerter oder unveränderter Geltung der Noten, in Arsi oder Thesi, in eben der Proportion in Ansehung der Zeit des Eintrittes, früher oder später nachfolgen. Hat man nun auch eine dritte Stimme gefunden, so geht man weiter, und versucht, ob noch mehrere darin liegen, und damit fährt man so lange fort, bis man keine mehr findet.

Ob der Canon endlich oder unendlich sei, ist leicht aus dem Zusammenhange zu erkennen, ingleichen ob bei der Wiederholung die anfangende Stimme mittelst der Transposition in einem höhern oder tiefern Intervalle wieder eintreten soll. Jetzt versucht man noch, ob man dem Canon auch eine oder mehrere Nebenstimmen in Terzen- oder Decimengängen beifügen könne; ob er anderer Veränderungen fähig sei, und nach dem Contrapunkte in der Gegenbewegung, in der rückgängigen und verkehrten rückgängigen Bewegung versetzt werden könne, und was dergleichen mehr ist, worüber man sich in dem ersten Abschnitte dieses Hauptstückes in demjenigen §., wo die polymorphischen Canons erklärt sind, Raths erholen kann.

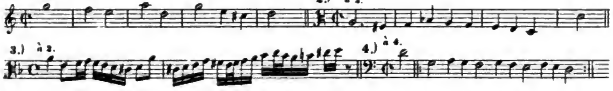
Digitized by Google

Dieses ist alles, was man von der Auflösung eines Räthselcanons sagen kann. Dazu gehört ausser einer vollkommen Einsicht in die verschiednen harmonischen Wendungen, viel Zeit und Geduld. Damit man versuchen könne, wie weit der jetzt gegebne Unterricht gegründet, und hinlänglich sei, einen verschlossnen Räthselcanon darnach herauszubringen, setze man folgende vier Beispiele, wonach man zuerst seine Übung anstellen kann, um sich in den Stand zu setzen, es mit schwereren Exempeln aufzunehmen. Wer nämlich niemals leichte Canons aufgelöst hat, dem wird es mit schweren in der Folge nicht leicht glücken.

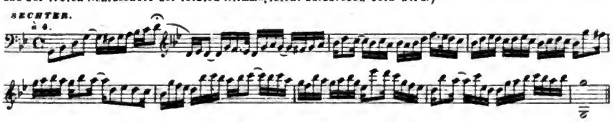
KIRNBERGERO

AMICO OPTIMO, MELOPOËTAE SAGACISSIMO, DICATORUM AB

AUCTORE QUADRIGA CANONUM PERPETUORUM.



(Hier noch ein endlicher Canon, der trotz seines grossen Umfanges, mittelst eines beigefügten Ruhezeichens und der freien Schlussnote der letzten Stimme, leicht aufzulösen sein wird.)



Siebentes Hauptstück.

Von der Singfuge und dem Singecanon.

§1.

Die Singfuge wird entweder mit oder ohne obligate Spielstimmen gesetzt.

§2.

Wenn keine obligate Spielstimmen dabei sind, so vereinigt man, zur Verstärkung der Harmonie, die Instrumente mit den Stimmen, d. i. die erste Violine geht mit dem Diskant, die zweite mit dem Alt, und die Viola mit dem Tenor. (Die Violoncells gehen theils mit dem Contrabass, als Begleiter des Singbasses, und wenn dieser schweigt, mit dem Tenor.) Fügt man die Hoboen hinzu, so gehen diese mit den Violinen. (Das nämliche thun die Clarinetten. Die Fagotts gehen mit dem Tenor und Bass.) Dieses ist die natürlichste und gewöhnlichste Art. (Zur Begleitung des Sopraus nimt man auch wohl beide Hoboen, den Alt begleitet die Altposaune, den Tenor die Tenorposaune, und den Bass die beiden Fagotte, oder auch die Bassposaune.)

Digitized by Google

§3.

Die Veränderungsbegierde der Neuern aber hat es bei dieser Art nicht bewenden lassen. Man hat noch eine andere Stellung der Stimmen eingeführt, und diese besteht darin, dass man die erste Violine mit dem Alt in der höhern Octave, die zweite Violine mit dem Diskant im Einklange, und die Viola mit dem Tenor bald im Einklange, bald in der höhern Octave spielen lässt. Die Hoboen vereinigen sich allezeit mit den Violinen. Da aber vermöge dieser Stellung nicht allein zwei Stimmen in beständigen Octaven unter sich fortgehen, sondern auch in der That irreguläre Gänge entstehen können, z. B. wenn zwischen den Mittelstimmen zwei Quarten hintereinander folgen, die mittelst dieser Vertheilung zu zwei Quinten werden, der Verdoppelung der Dissonanzen nicht zu gedenken u. s. w. so will diese Art noch nicht allen Meistern durchgehends gefallen, ob man gleich den Nachdruck der Harmonie mehr dadurch zu erheben meint. (In dem Falle, dass durch eine solche Verdopplung Quinten in gerader Bewegung entstehen, kann es überhaupt nie gestattet werden.)

§4.

Ein Mittel zwischen diesen beiden Arten zu treffen, kann man Flöten dazu nehmen, und diese, wo es der Harmonie nicht entgegenläuft, den Alt und Tenor in der höhern Octave mitspielen lassen, (besser aber wird man die erste Flöte mit dem Sopran und die zweite mit dem Alt in der Octave mitgehen lassen, wenn es die Reinheit der Harmonie zulässt,) während die Violinen, die Hoboen und die Viola sich mit den Singstimmen ordentlich (nach der im §2. bemerkten Art) vereinigen, und im Einklange fortgehen.

§5.

Die Parthieen der Waldhörner, Clarinen, Posaunen und Pauken, wenn sie bei der Fuge nicht sollen und können, werden aus der Vermischung der übrigen zusammengesetzt, indem sie besonders dazu dienen, dass das Thema zuweilen durch eine besondere Verstärkung hervorrage. Man muss aber hier die Erfahrung zu Hülfe nehmen, und wie mit dieser Auszichung der Parthieen am bequemsten und vernünftigsten verfahren werde, aus guten praktischen Arbeiten dieser Art erlernen.

§6.

Soll die Singfuge aus obligaten Instrumentalstimmen bestehen, so ist leicht zu erachten, dass diese sogleich bei dem Entwurf der Stimmen mit verfertigt, und nicht erst hernach, wenn schon alle Plätze besetzt sind, hinzugefügt werden müssen, wenn man einen guten Gesang hervorbringen und nicht unordentlich werden, oder bald hier, bald dorthin ausschweifen will.

§7.

Den Stof zu diesem obligaten Satze nimt man aus den Hauptsätzen der Fuge her. Nachdem alle Singstimmen nacheinander eingetreten sind, führt man auch die obersten Instrumentalstimmen mit dem Satze der Fuge hintereinander ein. Die Nachahmung im vermischten Taktheile, (die sich nicht immer bequem für den Text schickt,) die in der widrigen Bewegung, die verkleinerte, vergrösserte, unterbrochene etc. können hier dem Tonsetzer Gelegenheit geben, das Thema auf gar vielerlei Art gegen die Singstimmen, die sich deswegen nicht irren lassen, sondern ihre Fuge aufs strengste machen müssen, durchzuführen. Man kann hiernächst, wenn die Fuge noch künstlicher werden soll, nach einer gewissen festgesetzten Gattung des einfachen Contrapunkts, in laufenden, hüpfenden, springenden, hinkenden, punktirten oder andern Figuren einen Bass dagegen entwerfen, so wie man, wenn man die obersten Instrumentalstimmen nicht auf vorher erklärte Art aus dem Thema formiren will, einen ganz neuen Satz erdenken, und diesen gegen die Singstimmen entweder besonders durchfugiren, oder nach einer gewissen festgesetzten Art des einfachen Contrapunkts mit gewissen Figuren durcharbeiten kann. Doch besser kann man sich in Ansehung dieser verschiednen Einrichtungen praktisch, durch Anschauung guter Partituren, als durch blosse Beobachtungen fortheifen.

Digitized by Google

§ 8.

Im Anfange der Fuge, wenn der Singbass das Thema anfängt, und ein besondrer Spielbass vorhanden ist, kann zur deutlichen Wirkung die Viola dasselbe zugleich mitspielen. Wenn hierauf der Tenor folgt, so spielt die Viola mit diesem letztern noch einmal das Thema mit, und bleibt dann in ihrer Sphäre. Die zweite Violine kann bei dem Eintritte des Tenors das Thema auf vorige Art mit ergreifen, und bei dem Eintritte des Alt nochmals wiederholen. Nachher bleibt sie in ihrer Stimme. Der Eintritt des Soprans mit der ersten Violine ist theils wegen der Höhe, theils wegen der zugleich mit einfallenden Trompeten und Pauken, wenn diese dabei sind, ohne gedachte Hülfsmittel, zur deutlichen Auszeichnung des Thema merklich genug.

§ 9.

Zum Texte schickt sich die Prosa weit besser, als die Poesie, zumal wenn die Fuge aus verschiedenen Sätzen bestehen soll. Wir wissen aus der Lehre vom doppelten Contrapunkte, dass ein Thema von dem andern sowohl in Ansehung des Eintritts, als der Art der Melodie, unterschieden sein soll. Man kann die Schlüsse ebenfalls hieher rechnen, da der eine Satz nicht so lang, als der andere zu sein braucht. Zu dieser Verschiedenheit giebt die Prosa wegen der Ungleichheit der Abschnitte und des Silbenmasses schon natürlicherweise Gelegenheit, da man in der Poesie durch andere Hülfsmittel, als durch Dehnung eines Worts, u. dgl. erst solche nicht ohne Mühe herausbringen muss, und bei allem dem läuft man Gefahr, auf metrisch abgepasste ariöse Gänge, die das Wesen der Fuge nicht verträgt, und folglich auf Abwege zu gerathen. Es ist also weit bequemer, auf ein *Kyrie*, *Credo*, *Magnificat*, auf einen biblischen Spruch, auf einen Vers aus den Psalmen u. dgl., eine gute Fuge zu machen, als auf eine Strophe aus einem Lobgesange. Zu diesem letzten schickt sich die motettische Schreibart weit besser, wovon bald ein mehreres.

§ 10.

So viele Glieder oder Abschnitte in dem Texte liegen, so viele Sätze muss auch die Fuge haben. Man sieht daraus, dass man sich nicht leicht einen Text über drei oder vier Sätze zu wählen hat. Sind mehrere Glieder darin, oder sind sie so beschaffen, dass sie dem Inhalte nach, einander entgegen laufen, und sie folglich nicht mit einander vereint werden können, so fugirt man jeden Satz kurz einmal durch alle Stimmen durch, und fängt mit jedem neuen Gliede des Textes einen neuen Satz an. Das wird alsdann eine Motette, d. i. ein aus vielen kleinen Fugen zusammengesetztes musikalisches Kirchenstück. Ich nehme das Wort Motette in dem Verstande, worin es vordem genommen wurde. Die Solocantaten, die man heutiges Tages an vielen Orten der römischen Kirche, nach italiänischer Art, zum *Offertorio* singt, sind als eine Erfindung neuerer Zeit auch mit einem neuen Namen zu benennen, und können so wenig, als alle Gattungen der geistlichen Musik bei den Franzosen ohne Unterschied, den Namen der Motetten führen.

§ 11.

Man verbindet in einer solchen Motette öfters zweierlei Texte, oder man führt eben denselben Text auf zweierlei Art durch. Dieses geschieht, wenn dieselbe über den Vers eines Kirchenliedes verfertigt wird, wo man den festen Gesang dieses Chorals in einer dazu festgestellten Stimme, nach Massgabe der eintretenden Glieder oder Sätze, mittelst der Vergrösserung, oder doch in einer andern etwas abstechenden Bewegung, dagegen anbringt. Jenes geschieht, wenn die Motette über eine biblische Prosa ist, mit welcher auf eben diese Art in einer andern Stimme der feste Gesang eines sich dazu schickenden Chorals verbunden wird. Dieses letztere aber kann auch in einer ordentlichen Fuge geschehen.

Digitized by Google

§ 12.

Dass man die Worte, über welche man componirt, wohl verstehen, und sowohl das Silbenmass als den Accent derselben vollkommen inne haben müsse, ist eine Wahrheit, woran Niemand zweifeln wird, als derjenige, der in einer Sprache actirt, die er nicht versteht. Man kann hierüber das 37. und 38. Stück des krit. Musicus von *Scheibe* nachlesen, wo diese Materie sehr gründlich ausgeführt ist. Ich wollte wünschen, dass der Verfasser von den ungereimten Zusammenziehungen und Verschluckungen der Silben in der lateinischen Sprache seine Gedanken zugleich mitgetheilt hätte. Der Text ist entweder prosaisch oder poetisch. Im ersten Falle findet so wenig die Zusammenziehung, als die Trennung der Silben Statt. Im andern Falle muss sie der Dichter, aber nicht der Tonsetzer machen. Begeht dieser in der Zusammensetzung der Silben noch Fehler wider die Grammatik, indem ja nicht alle Wörter der Contraction fähig sind, so ist dieses noch abgeschmackter, und man kann sich nicht wohl mit den italiänischen Sängern entschuldigen, weil man in Italien, so wie in Frankreich und in andern Ländern, zwar in der Aussprache, aber so wenig im Silbenmasse als Accente von den Deutschen unterschieden ist. Dieses braucht keines weitern Erweises. Wenn man aus *ge-ni-us* macht *gen-jus*, so ist dieses eben so lächerlich, als wenn man *heus!* theilen und *he-us* daraus machen wollte. Die Verschluckung der Silben, da man aus: *da-tum est*; *dat-est*, und aus: *va-ni a-mo-res*; *va-na-mo-res* oder *van-ja-mo-res* macht, gehört zwar zu den Regeln der Scansion, aber nicht zur Setzkunst. Wer verschluckt beim Deklamiren der Verse die Silbe? Man spricht ja Silbe für Silbe, und dabei die Wörter nach ihrem natürlichen Accente, nicht aber nach den Klangfüssen der Prosodie aus. In der Musik aber muss die Deklamation, und nicht die Scansion nachgeahmt werden.

§ 13.

Ausgenommen in ganz kurzen Texten, die nur aus einem oder zwei Wörtern bestehen, z. B. über das *Amen*, *Kyrie*, und dergleichen, muss man sich hüten, schon in dem beginnenden Satze die Silben zu dehnen, es müsste denn ein besonderer Inhalt oder Umstand dazu Anlass geben. In solchen Fällen, wo der Satz (des Textes) gar zu kurz ist, wo man folglich ebendasselbe Wort sehr oft wiederholen muss, ist es gut, um den daraus entspringenden Missvergnügen zuvor zu kommen, nachdem man den ersten Satz einige Male durch die Stimmen durchgeführt hat, einen neuen über eben diesen Satz einzuführen, um sie hernach zu verbinden.

§ 14.

In Ansehung der Melodie hat man, so viel möglich, auf die Leichtigkeit der Intonation zu sehen, zumal wenn die Fuge im Kapellstil verfertigt wird, und ohne Begleitung von Instrumenten ausgeführt werden soll. Zur schweren Intonation gehören besonders alle die Octave überstei-genden Intervalle. (Nächst diesen die Sprünge in die grosse Sept und übermässige Quinte.) Man muss dabei den Gesang einer Stimme innerhalb dem Umfange einer Undecime erhalten, und selten ein Intervall darüber wagen, (denn man schreibt für den Chor, und nicht für Solostimmen). Man hat zu dem Ende einen bequemen Ton für die Fuge anzunehmen, oder vielmehr, man muss die Fuge nach dem Tone einrichten. Macht man Dehnungen, so erinnere man sich, dass man für die menschliche Kehle und nicht für Instrumente schreibt. Man zwinge den Text nicht mit Gewalt unter die Noten, sondern richte die Noten nach dem Text ein, und beschwere nicht jede kleine Note mit einer Silbe.

§ 15.

Es ist bei der Unterlegung des Textes ferner darauf zu sehen, dass, wenn der Verstand eines Satzes ganz oder doch zum Theil geendet ist, der Abschnitt stets auf die Thesis falle, und dass, wenn man eine Parthie etwas schweigen lässt, sie allezeit auf einer Note anhöre, die mit keiner andern dissonirt. Doch ist man sowohl in der Prosa als Poesie wegen verschiedner Umstände öfters genöthigt, wider die erste Regel zu handeln.

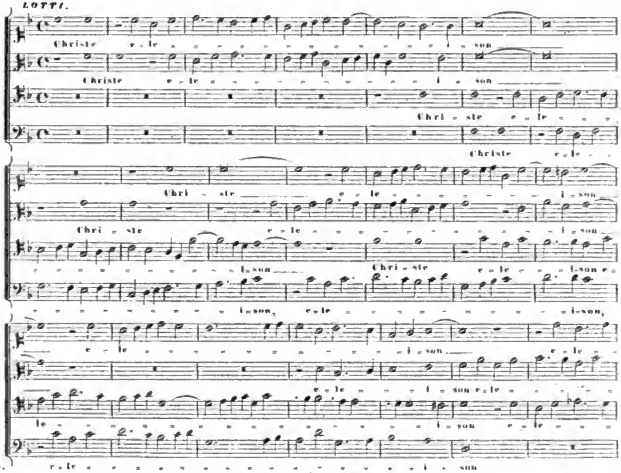
Digitized by Google

§ 16.

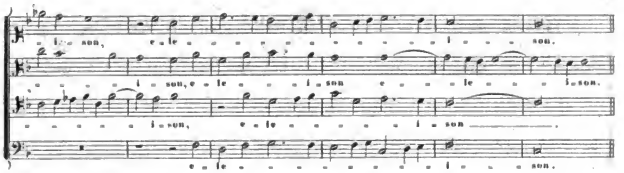
Ja einer Fuge mit vielen Sätzen, wo jeder Satz einen besondern Text hat, muss die Fuge dennoch mit den letzten Worten des Textes in allen Stimmen schliessen, wenn auch keine vorher mit der andern in Ansehung derselben vereinigt gewesen ist. Hie und da eine bequeme Vereinigung des Textes zwischen einigen Stimmen zu erhalten, muss man solche Themata erfinden, worin das eine gegen das andere mit terzen- oder decimenweise hinzugefügten Stimmen vermehrt werden kann.

§ 17.

Wie die canonische Nachahmung in weltlichen Duetten und Terzetten für die Singstimme vortheilhaft gebraucht werden könne, haben *Bononcini*, *Steffani* und viele andere durch die vortrefflichsten Proben gezeigt. In geistlichen Stücken, und zwar in Fugen und Motetten, ist sie von der grössten Nothwendigkeit, sie mögen nun in dem Allabrevestil oder in einer andern Schreibart abgefasst sein. Einem Componisten, der nicht viel Erfindungskraft besitzt, wird der Canon allezeit zu Einfällen verhelfen. Er wird nicht wissen, wie er dazu kömt, und einem witzigen Kopfe wird der Canon immer die Gedanken in Ordnung erhalten, dass er nicht unordentlich oder ausschweifend wird. Man kann die canonische Nachahmung aber nicht blos vermischt gebrauchen, man kann sie auch ganz allein für sich anwenden, und ganze Messen, Busspsalmen und Lobgesänge darnach ausarbeiten. Im sechsten Hauptstück, im ersten Abschnitt § 3. bei *A* und *B*, und im § 7. sieht man einige Stücke aus Messen zur Probe davon. Hiezu kann man noch das folgende Beispiel fügen, wo eben derselbe Hauptsatz zwischen den verschiedenen Stimmen auf verschiedene Art in einem canonischen Gespräche durchgeführt wird.



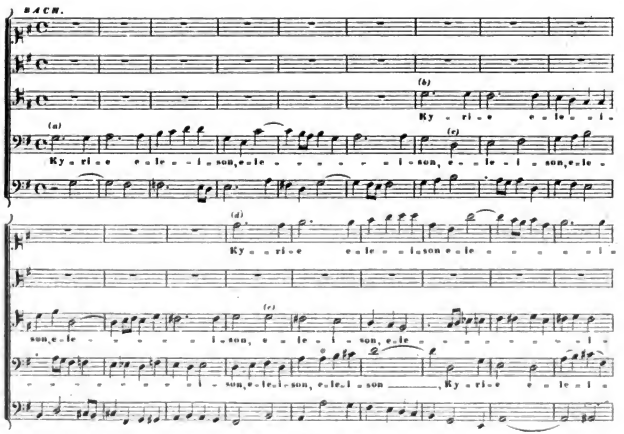
Digitized by Google



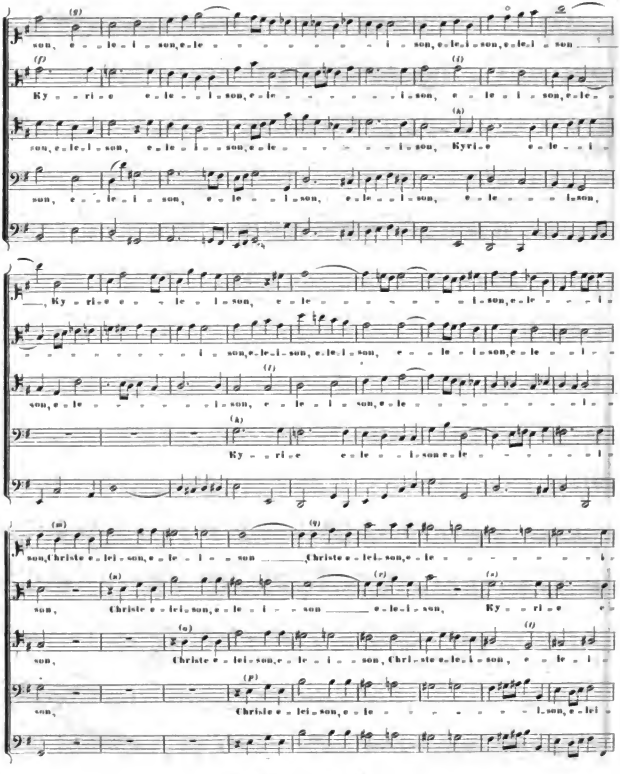
Wer Gelegenheit hat, die ganze Messe zu haben, woraus dieses Stück genommen ist, wird bei jedem Stücke derselben ein neues Muster solcher canonischen Gespräche wahrnehmen. Übrigens gehört dieses letztere Exempel zu der freien canonischen Schreibart, und ist folglich nicht so vielen Schwierigkeiten unterworfen, wie die Doppelcanons im sechsten Hauptstücke im ersten Abschnitte § 3., wo alles vom Anfange bis zu dem Anhange am Ende aufs strengste nachgeahmt wurde.

§ 18.

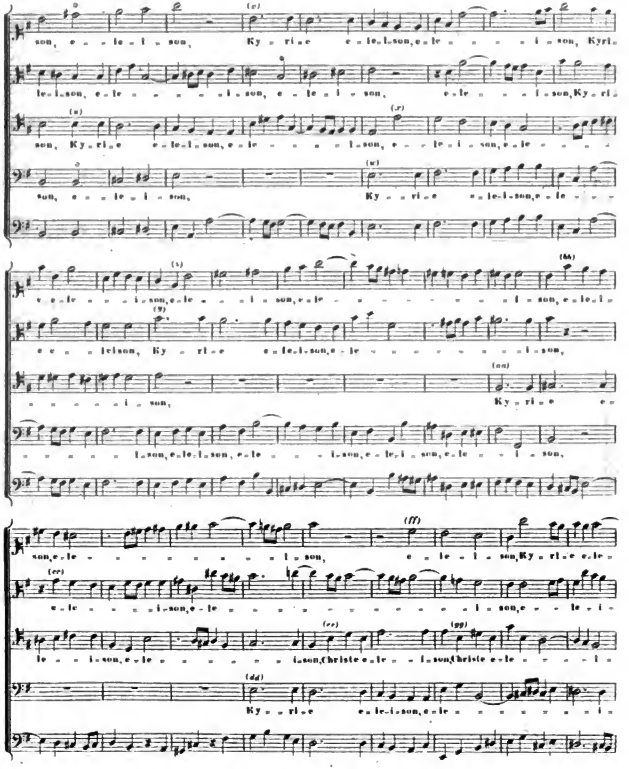
Zum Schlusse wollen wir die folgende Singfuge zergliedern. Es ist genug, dass man den Namen des berühmten Verfassers davon weiss, um sie als ein Muster in dieser Schreibart zu betrachten.



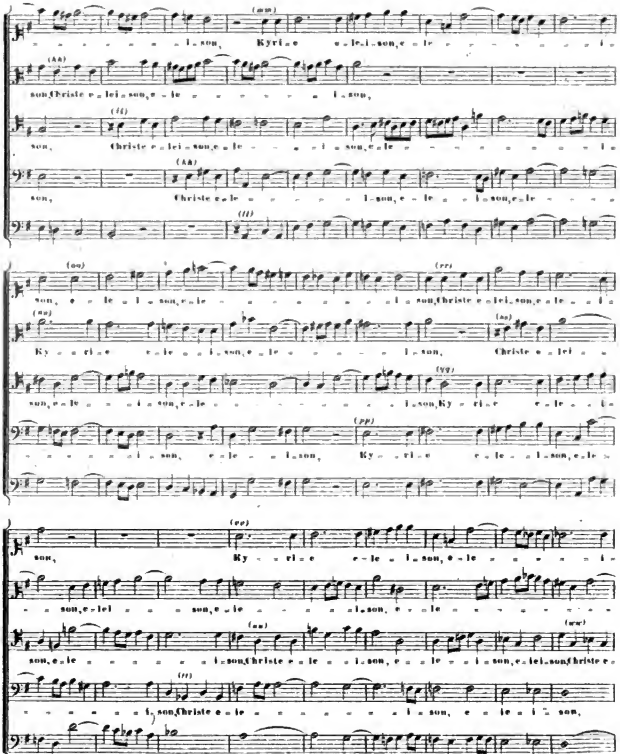
Digitized by Google

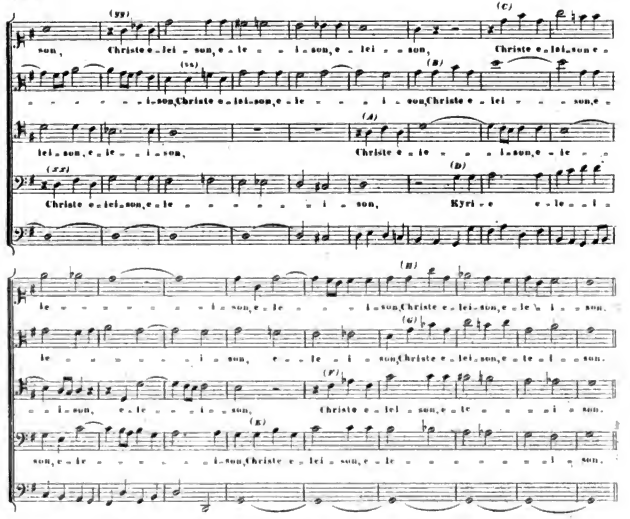


Digitized by Google



Digitized by Google


(mm)
i_son, Kyri_e e_le_i_son, e_le
(hh)
son, Christe e_lei_son, e_le i_son,
(ll)
son, Christe e_lei_son, e_le i_son, e_le
(hh)
son, Christe e_le i_son, e_le i_son, e_le
(ll)
(oo)
son, e_le_i_son, e_le i_son, Christe e_lei_son, e_le
(nn)
Ky_ri_e e_le_i_son, e_le i_son, Christe e_lei
(qq)
son, e_le i_son, e_le i_son, Ky_ri_e e_le
(pp)
i_son, e_le_i_son, Ky_ri_e e_le_i_son, e_le
(ee)
son, Ky_ri_e e_le_i_son, e_le
son, e_lei son, e_le i_son, e_le
(uu) (ww)
son, e_le i_son, Christe e_le i_son, e_le i_son, e_lei_son, Christe e_
(tt)
i_son, Christe e_le i_son, e_le i son,



Diese Fuge besteht zuvörderst, wie man sieht, aus den vier gewöhnlichen Singstimmen, die erste Violine geht mit dem Sopran, die zweite mit dem Alt, die Viola mit dem Tenor, und zwar alle im Einklange. Dem Singbass wird noch ein besonderer Instrumentalbass beigefügt, der sich bald mit ihm vereinigt, und bald eine obligate Grundstimme (die, wie der Contrabass überhaupt, um eine Octave tiefer klingt) macht, nach Beschaffenheit der Umstände. Es finden sich darin drei Hauptsätze, der erste über Kyrie eleison, der zweite über Eleison, und der dritte über Christe eleison, indem die drei Theile des Kyrie, wovon jeder sonst besonders ausgearbeitet wird, hier zusammengeschmolzen werden. Die beiden ersten Themata machen eine doppelte Gegenfuge unter sich aus, und sind auf den doppeltverkehrten Contrapunkt gebaut. Das dritte, das etwas später eintritt, nachdem jene schon etwas unter sich ausgearbeitet wurden, wird bald mit dem ersten, bald mit dem zweiten, bald mit beiden zugleich, so weit als es die Harmonie erlaubt, verbunden.

Bei *a)* fängt der Singbass mit dem ersten Satze an, und der Instrumentalbass modulirt harmonisch dagegen. Auf der Schlussnote des Satzes ergreift der Tenor denselben bei *b)* eine Quinte höher, allein in der widrigen Bewegung, und der Bass führt dagegen bei *c)* das zweite Thema ein.

So wie der Bass bei *a)* und *c)* die beiden Subjecte gleich hintereinander fasste, so fährt der Tenor, nachdem er den ersten Satz geendet, zugleich mit dem zweiten bei *c)* fort, wiewohl in der

Digitized by Google

widrigen Bewegung, wogegen der Diskant bei *d)* mit dem Gefährten des ersten Satzes in der ähnlichen Bewegung eintritt. Die Evolution *ad Octavam*, in der die Stimmen bei *d)* und *e)* gegen *b)* und *c)* stehen, gründet sich auf denjenigen doppelten Contrapunkt, nach welchem die Sätze in die Gegenbewegung versetzt werden, aber dabei in ihren Stimmen stehen bleiben, wovon im III. Hauptstück, I. Abschnitt §3. Nachricht gegeben wurde. Nun fehlt noch der Eintritt des Alts, und dieser geschieht bei *f)* mit dem Gefährten des ersten Satzes in der widrigen Bewegung, wogegen der Sopran bei *g)* sogleich den Gefährten des zweiten Satzes in der ähnlichen Bewegung fasst, bei dieser Gelegenheit da nunmehr alle Singstimmen eingetreten sind, vereinigt sich der Instrumentalbass auf einige Zeit mit dem Singbass.

Nachdem der Alt das erste Thema vollbracht hat, fährt er, wie alle vorhergehenden Stimmen mit dem zweiten Satze, und zwar mit dem Gefährten desselben in der widrigen Bewegung bei *i)* fort, wogegen der Tenor mit dem ersten Satze in der ordentlichen Bewegung bei *h)* zum Vorschein komt. Unter *i)* und *h)* ergreift der Singbass den Anfang des zweiten Satzes zugleich in der Unterdecime, und geht darauf eine Weile zur Ruhe. Übrigens stehen die beiden Sätze hier bei *i)* und *h)* in Ansehung derselben bei *b)* und *c)* in der eigentlichen Evolution nach dem Contrapunkt in der Gegenbewegung. Die Stimmen sind untereinander verwechselt und dabei zu gleicher Zeit *alla riversa* verkehrt worden. Dass der Sopran sogleich über *i)* den Anfang des zweiten Subjectes mittelst der engen Nachahmung in der Verkleinerung hören lässt, so wie es der Bass vorher unter *c)* that, muss noch bemerkt werden. Die Stellen sind mit dem Zeichen eines Sternchens über *i)* und unter *e)* angezeigt.

Endlich wird diese erste Durchführung der zwei ersten Sätze durch die neue Einführung derselben bei *k)* und *l)*, wo der Singbass nach seinen gehabten Pausen wieder eintritt, vollstimmig beschlossen.

Darauf fängt der dritte Satz mit einer canonischen Nachahmung in der Unterquarte, bei welcher die Stimmen einander in gleicher Weite folgen, bei *m) n) o)* und *p)* den zweiten Theil der Fuge an. Ehe die drei Folgestimmen noch den Satz vollenden, komt der Sopran bei *q)* und der Alt mit dem Anfang desselben bei *r)* nochmals zum Vorschein. Wer sich mit den oben erklärten Zirkelcanons durch die Töne gut bekannt gemacht hat, wird sehen, dass man mit diesem hier befindlichen Canon ebenfalls alle zwölf Töne vierstimmig durchwandern könne. Man kann es zur Übung versuchen.

Bevor sich aber der dritte Satz bei *q)* im Sopran endigt, führt der Alt, nachdem er den bei *r)* ergriffnen dritten Satz verlassen hat, das erste Thema bei *s)*, und der Tenor den Anfang des zweiten bei *t)*, und sogleich bei *u)* das erste, wiewohl ebenfalls verkürzt, dagegen ein. In der Mitte dieser Sätze lassen sich der Bass und Sopran mit dem Anfange des zweiten Satzes in enger Nachahmung, an den mit Sternchen bemerkten Stellen dagegen hören. Die Veränderung der Modulation, da die Themata in andere Töne versetzt werden, komt dabei in Betracht. Wie nämlich in dem ersten Theile der Fuge die Hauptmodulation zwischen dem Haupttone und der Dominante schwebte, so ist sie hier zwischen den Tonleitern *H-moll* und *E-moll*, als den Tonleitern der Mediante und Untermediante oder der dritten und sechsten Stufe des Hauptions.

Der dritte Satz wird nunmehr eine Zeitlang verlassen, und nur die beiden ersten werden bei *x)* und *w)* zwischen dem Tenor und Bass und bei *y)* und *z)* zwischen dem Alt und Sopran durchgenommen. Die bei *v)* im Sopran und gleich darunter im Alt an der mit einem Sternchen bezeichneten Stelle geschehenen Verkürzungen dieser Sätze dienen zur Vorbereitung der darauf folgenden und eben angezeigten vollständigen Durchführung. Wie der Instrumentalbass verfährt, und bald mit dem Singbass zugleich, bald allein geht, und wenn der erste schweigt, das Grundgewebe allein fortsetzt, ingleichen wie theils durch Veränderung der Modulation oder der Fortschreitung, theils durch Einführung der Sätze, die Schlüsse vermieden werden, wird einem Jeden ohne Anmerkungen darüber leicht in die Augen fallen. So wird z. B. bei *aa)*, wo der Sopran, der Alt und der Singbass eine vollkomne Cadenz formiren, die Bewegung theils durch die Progression des Instrumentalbasses, theils durch die Einführung des ersten Satzes im Tenor unterhalten

Digitized by Google

und fortgesetzt. Bei *bb)* tritt der zweite Satz dagegen ein, und zwar mit verkleinerten Noten in Ansehung des Anfanges, welcher bei *cc)* von dem Alt, doch weiter nicht nachgemacht wird.

Wenn bei *dd)* nunmehr der Bass den ersten Satz nimt, so lässt der Tenor bei *ee)* und *gg)* den Anfang des dritten Satzes zweimal kurz hinter einander hören, während der Sopran bei *ff)* mit dem zweiten Satze ebenfalls anfängt, aber mit einer aus dem ersten Satze entlehnten Melodie, und also mittelst der Zergliederung eines Theiles desselben dagegen fortfährt, wie kurz vorher der Alt es machte, nachdem er bei *cc)* den Satz verkürzt eingeführt, und hiemit endet der zweite Theil der Fuge.

Der dritte Theil der Fuge wird, wie der vorhergehende, mit dem dritten Satze, und zwar bei *hh) ii) kk)* und *ll)* angefangen, woran die begleitende Grundstime mit Theil nimt. Doch findet sich der Satz nirgends in seinem ganzen Umfange, als im Tenor, indem die andern Stimmen ihn sogleich verlassen. Dafür aber lässt der Sopran, bevor der Tenor den dritten Satz ganz geendet hat, bei *mm)* den ersten Satz eintreten. Die Modulation wird dabei geändert, indem die Molltöne *A* und *D* zur Laufbahn der Harmonie gemacht werden, wie man theils hieraus, theils aus der Wiederholung der Sätze bei *nn)* und *oo)* u. s. w. sehen kann. Wie dieselben bisher in Ansehung der Bewegung stets gegeneinander abgewechselt haben, wird demjenigen bald einleuchten, der die Erklärung des ersten Theils der Fuge mit Aufmerksamkeit übersehen hat. Der zweite Satz wird hierauf ganz verlassen, um den ersten und dritten allein unter sich auszuarbeiten.

Nun sieht man eine enge Nachahmung des ersten Satzes zwischen dem Bass und Tenor bei *pp)* und *qq)*, wogegen die obersten Stimmen bei *rr)* und *ss)* das dritte Thema verkürzt anbringen. Eben dieses geschieht mit demselben bei *tt)* und *uu)* zwischen dem Bass und Tenor, während der Sopran bei *vv)* den ersten Satz durchnimt.

Wenn darauf der Tenor bei *ww)* das dritte Thema ergreift, so wird dasselbe bei einem in der begleitenden Grundstimme erfolgenden Orgelpunkt auf der anhaltenden Dominante des Haupttons, in welchen nunmehr die Modulation zurückgeht, und woraus der vierte und letzte Theil der Fuge erwächst, von den andern Stimmen beantwortet, wie man bei *xx) yy)* und *zz)* sieht, jedoch nur zwischen dem Sopran und Bass in seinem Umfange durchgenommen. Diese anhaltende Cadenz aber wird aufgehoben, sobald dieses dritte Thema bei *A) B)* und *C)* zwischen den drei Oberstimmen auf eine andere Manier, das erste aber bei *D)* eingeführt wird, um einen neuen Orgelpunkt über dem liegenden Haupttone Platz zu machen, wo dann das dritte Thema bei *E) F) G)* und *H)* allein noch einmal auf andere Weise durchgeführt, und endlich die Fuge geschlossen wird.

Dieses ist das Hauptsächlichste, was in Ansehung der Composition einer Fuge an sich zu bemerken war. Wie der Text untergelegt ist, sieht man ohne Mühe ein. Man wird es nicht bereuen, wenn man sich diese Disposition zum Muster nimt, und neue Sätze darnach ausarbeitet. Das sicherste und bequemste Mittel, sich eine baldige Geschicklichkeit zur Verfertigung einer Fuge zu erwerben, ist dieses: dass man zuvörderst die Exempel der besten Contrapunktisten nachzumachen sucht, bevor man aufs Gerathewohl aus freiem Kopfe etwas hinschreibt.

(Denn bevor man Andere überflügeln will, muss man sie erst erreichen, und um sie nur erst zu erreichen, muss man gut zusehen wie sie es machen; und in Ansehung einer Kunst oder Wissenschaft sieht man es nicht so geschwind, als bei einem gewöhnlichen Wettlauf.)

D. & C. N° 7229. B.

Digitized by Google

Beitrag

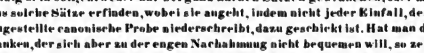
zum

ersten Theile der Abhandlung,

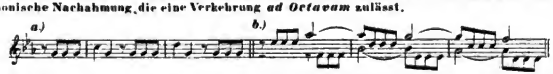
nämlich zum dritten Abschnitt des vierten Hauptstücks bei *b).*

Von der Zergliederung und engen Nachahmung eines Satzes.

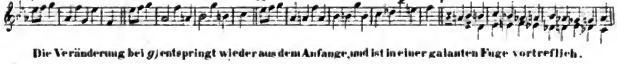
Alle einer engen Nachahmung fähigen Sätze lassen auch eine Zergliederung zu, nicht aberum gekehrt, zumal wenn sie etwas lang sind. Man kann also die Nachahmung, wenn sie nicht gar zu frei und unvollständig sein soll, entweder nur bei ganz kurzen Sätzen gebrauchen, oder man muss sich mittelst des Canons solche Sätze erfinden, wobei sie angeht, indem nicht jeder Einfall, den man ohne vorläufig damit angestellte canonische Probe niederschreibt, dazu geschickt ist. Hat man daher einen guten singbaren Gedanken, der sich aber zu der engen Nachahmung nicht bequemen will, so zergliedre man ihn, und versuche mit seinen zerlegten Theilen, was mit dem Ganzen nicht angeht. Wie dieses auf sehr verschiedne Weise möglich sei, erhellt zur Genüge aus folgendem Beispiele.



Bei *a)* folgt ein aus den fünf ersten Noten dieses Satzes entsprungener melodischer Gesang, der so weit man es gut findet, fortgesetzt werden kann. Bei *b)* veranlasst dieser Gang eine zweistimmige canonische Nachahmung, die eine Verkehrung *ad Octavam* zulässt.

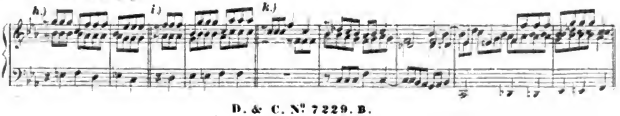


Die Gänge bei *c) d)* und *e)* entstehen aus den zwei letzten Takten des Hauptsatzes, und bei *f)* werden die vier letzten Noten desselben in einer engen canonischen Nachahmung durchgeführt.



Die Veränderung bei *g)* entspringt wieder aus dem Anfange, und ist in einer galanten Fuge vortrefflich.

Bei *h)* und *i)* gründen sich die Oberstimmen auf den Anfang, und im Basse ist ihnen eine aus dem letzten Theile des Satzes entspringende Melodie entgegengesetzt. Bei *k)* findet sich eine ordentliche enge Nachahmung des ganzen Satzes zwischen der obersten und tiefsten Stimme, und die mittelste zergliedert denselben dagegen.

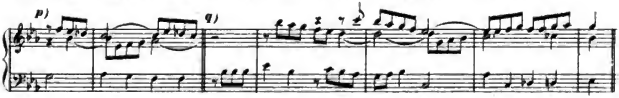


Digitized by Google

Die Figur bei *l)* entsteht aus dem zweiten Takt, und die bei *m)* aus den letzten Noten desselben und der Hälfte des folgenden, und kann auf diese Art noch weiter canonisch durchgeführt werden.

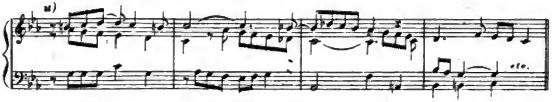
Bei *n)* ist eine mit der engen Nachahmung verbundne Zergliederung der mittelsten Theile des Hauptsatzes. Bei *o)* werden wieder zwei Theile mit einander verbunden.

Bei *p)* machen die obersten Stimmen eine freie Nachahmung in der Gegenbewegung über den schon bekannten Gang, und der Bass dazu entsteht aus der Vergrösserung, da die anfangenden Achttheile zu Viertheilen gemacht, aber dabei in andere Takttheile versetzt werden. (Es ist ärgerlich, dass auf eine zufällige kleine Ähnlichkeit ein Werth gesetzt wird.) Bei *q)* ist der ganze Hauptsatz im Basse, die Oberstimmen aber nehmen nur einen Theil davon, und arbeiten ihn unter sich durch.



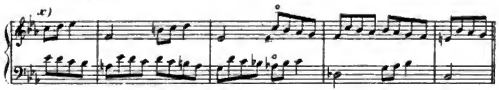
Bei *r)* findet sich der schon bekannte Gang vierstimig in entgegengesetzter Bewegung. Bei *s)* nimt der Bass den letzten Theil des Satzes in der Gegenbewegung; die oberste Stimme moduliert dagegen nach Anleitung der Anfangsnoten des Satzes, und die mittelste nimt ihre Melodie aus der letzten Hälfte des zweiten Taktes her. Die canonische Nachahmung bei *t)* entspringt aus dem dritten Takte.

Bei *u)* hat der Bass den Satz wieder ganz, und die Gegenharmonieen in den obersten Stimmen fliessen aus den verschiedenen Theilen desselben.

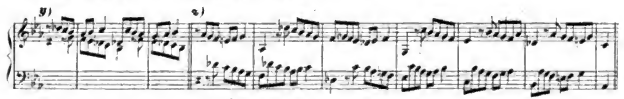


Digitized by Google

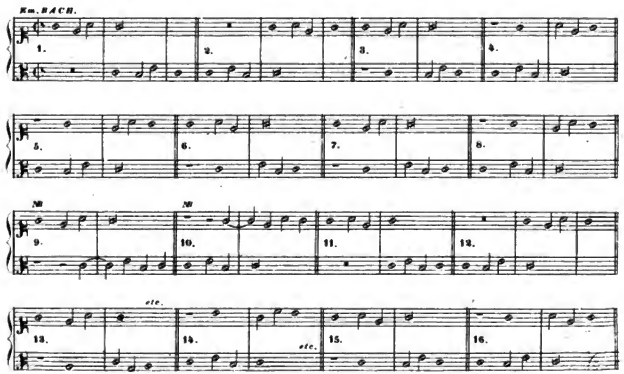
Bei *x)* giebt der dritte Takt und die Hälfte des vorhergehenden die Materie zur Zergliederung her. Hierbei komt der Contrapunkt *ad Octavam* in Betracht, in welchem die eine Hälfte des Satzes gegen die andere steht.



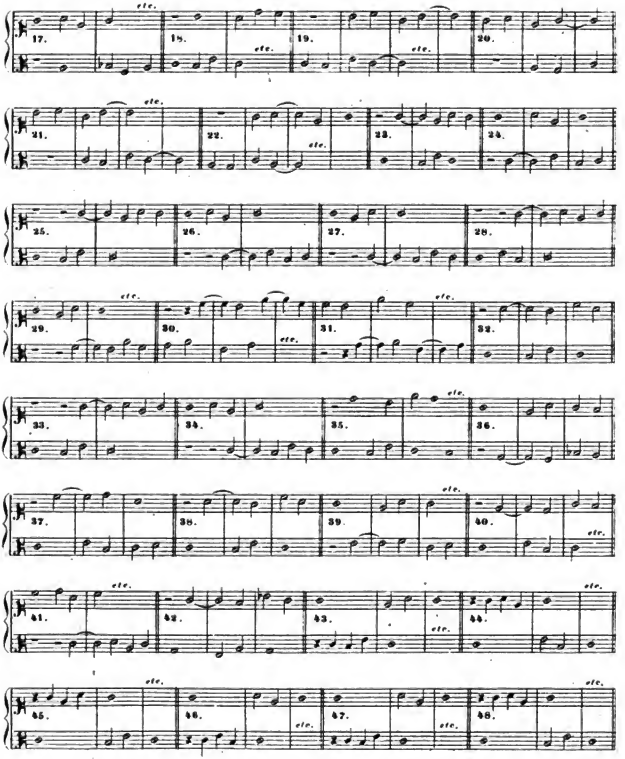
Die Zerfällung bei *y)* ist über den schon öfters vorgekommenen Gang aus dem zweiten und dritten Takt, und die bei *z)* entspringt ebenfalls daraus.



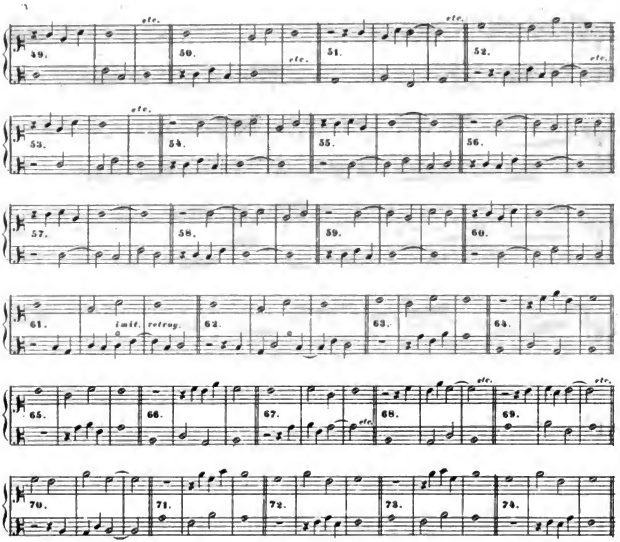
Nach diesem Exempel in der Zergliederung sehe man das folgende Exempel in der engen Nachahmung an. Man wird es in allerlei Entfernungen und Intervallen, in der widrigen und vermischten Bewegung, in Arsi und Thesi, in verschiednen Arten der Verkleinerung u.s.w. zusammengebracht finden.



Digitized by Google



Digitized by Google



Wenn verschiedene Figuren darunter etwas leer sind, so sind sie auch nicht dann gemacht, dass sie so schlechtweg zweistimmig ausgeübt werden sollen. Hier zeigt man nur die Möglichkeit der verschiedenen Arten von enger Nachahmung an einem Satze, und da können diejenigen, die zweistimmig allein nicht klingen würden, durch den Zusatz einer oder mehrerer Nebenstimmen drei- oder vierstimmig gemacht werden. Nach Anleitung dieser beiden Exempel kann man sein Glück an andern Sätzen versuchen.

Noch ein Beitrag zum nämlichen Abschnitte, wo die allgemeinen Regeln zum Verfolg der Doppelfugen durch Beispiele erläutert werden.

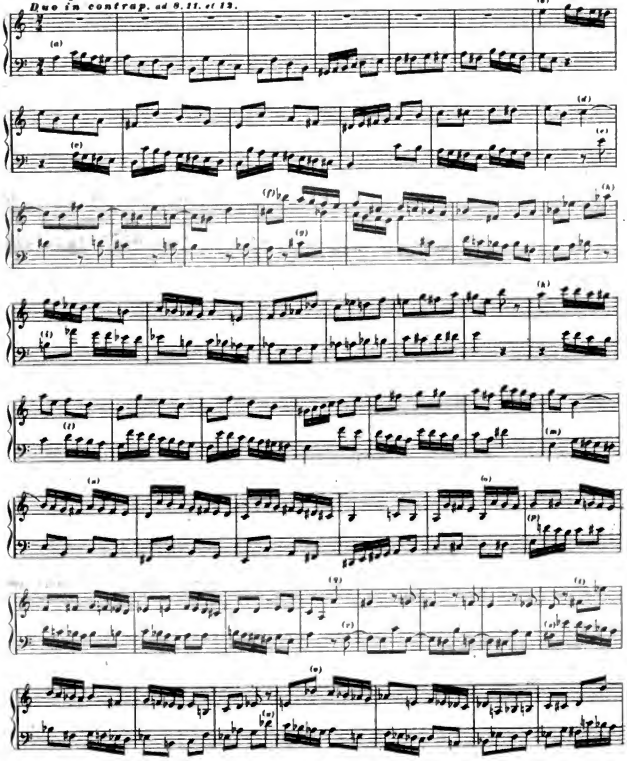
Zu den in der Folge daselbst angeführten und zergliederten zweistimmigen Doppelfugen kann man die folgende noch deswegen hinzufügen, weil die zwei Hauptsätze darin noch auf andere Art, als dort, behandelt wurden, wie man aus den hernach folgenden Anmerkungen darüber erkennt.

D. & C. N° 7229. B.

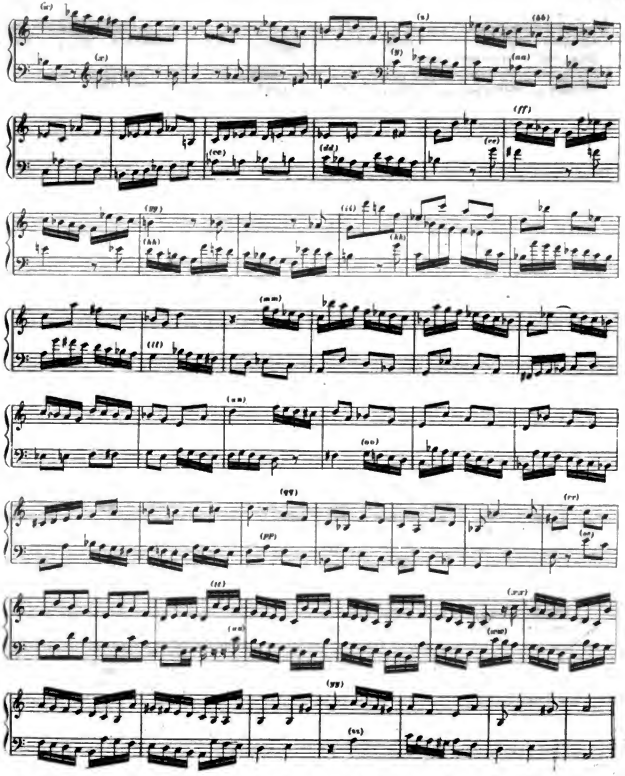
Digitized by Google

Allegro assai.

Due in contrap. ad 9, 11, et 13.



Digitized by Google



Digitized by Google

Nachdem der Bass das bei *a)* angefangene erste Thema vollendet, und der Sopran dasselbe bei *b)* ergriffen, tritt bei *c)* im Basse das zweite Thema ein, welches, wie der Augenschein giebt, in solchen Intervallen gegen das erste fortgeht, dass es nicht nur eine Verkehrung *ad Octavam* sondern auch *ad Duodecimam* zulassen kann. Hier sollte nun sogleich der Beweis mittelst der Verwechslung der Sätze in den Stimmen folgen. So aber wird zuerst bei *d)* und *e)* ein Zwischensatz, und bei *f)* und *g)* eine aus dem ersten Thema mittelst der Zergliederung gezogne Melodie in einer canonischen Nachahmung in der Octave eingeführt, und nachdem dieser Canon bei *h)* und *i)* in eine andere Tonart versetzt, und ihm ein kleiner Anhang beigefügt worden, um die Harmonie in *A-moll* zurücksführen, so lassen sich bei *k)* und *l)* die beiden Sätze wieder, aber noch einmal in ihrer vorigen Stellung, doch kurz darauf bei *m)* und *n)* in der Evolution *ad Octavam* hören.

Dieser Wiederholung der Fuge folgt bei *o)* und *p)* ein aus der Melodie der beiden Sätze gezogener Canon in der Unterquinte, welcher bei *q)* und *r)* mit der Einführung der bei *d)* und *e)* gedachten Zwischensätze *ad Octavam* abgelöset wird, worauf bei *s)* und *t)* *u)* und *v)* der vorher bei *f) g) h)* und *i)* bemerkte Canon, und zwar ebenfalls *ad Octavam*, in einer versetzten Tonart zum Vorschein komt.

Nun tritt bei *w)* wieder das erste Thema ein. Anstatt aber von seinem Gegensatze begleitet zu werden, bekömt es einen Theil von den schon zweimal angeführten Zwischensätzen bei *x)* zur Harmonie, woraus erhellt, dass diese Zwischensätze nicht von ungefähr in die Fuge gerathen, indem sie als blosse Nebengedanken so beschaffen sind, dass sie mit dem Hauptgedanken sich dennoch verbinden lassen.

Sobald hierauf der Bass bei *y)* den Satz wieder anfängt, folgt ihm der Sopran ein Viertheil später und also in der engen Nachahmung bei *z)* mit demselben nach. Da aber die Harmonie nicht erlaubt, das ganze Thema auf diese Art zu vollführen, so lässt der Sopran eine einzige Achttheilnote davon fahren, um den übrigen Theil noch enger zu fassen. Dieses geschieht bei *bb)*, ein Verfahren, aus welchem ein Canon *per Thesin et Arsin* und zwar um ein Achttheil später entsteht, wie man aus der Vergleichung des Basses bei *aa)* mit dem Sopran bei *bb)* erkennt. Bei *cc)* und *dd)* ist die aufeinanderfolgende widrige Bewegung desjenigen Theils von dem einen Satze zu merken, womit der chromatische Theil des andern begleitet wird.

So wie vorher bei *w)* und *x)* das erste Thema mit einem Zwischensatze verbunden wurde, so geschieht dieses jetzt bei *ee)* und *ff)* mit dem zweiten Thema, und noch einmal sogleich darauf bei *gg)* und *hh)* mit verwechselten Stimmen, indem die Sätze *ad Quartam* oder *Undecimam* zu stehen kömmen.

Bei *ii)* und *kk)* werden nun die beiden Hauptsätze (wiewohl der erste Theil des ersten bei *ii)* weglich) wieder vereint, und bei *ll)* und *mm)* noch einmal, und zwar ganz. Hier an diesem letzten Orte stehen sie nun *ad Duodecimam*, indem die Terzen wieder zu Terzen und nicht wie an den andern Orten, wo die Sätze *ad Octavam* standen, zu Sexten werden.

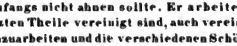
Wenn sich nun die beiden Themas noch einmal in ihrem ganzen Umfange bei *nn)* und *oo)* hören lassen, so komt bei *pp)* und *qq)* der schon oben angeführte Canon in der engen Nachahmung, wiewohl in einer andern Tonart, nochmals zum Vorschein, und abermals bei *rr)* und *ss)*, jedoch *ad Octavam*.

So wie dieser Canon aus dem ersten Satze entsprang, so entsteht bei *tt)* und *uu)* ein neuer aus dem zweiten Satze, und wird unmittelbar darauf bei *ww)* und *xx)* *ad Octavam* versetzt, worauf nach einer verkürzten engen Nachahmung des ersten Satzes bei *yy)* und *zz)* dieses Duo schliesst.

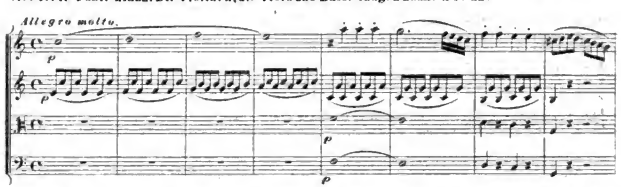
Digitized by Google

Wenn der Verfasser schon damals treffliche Muster anzuführen hatte, so haben wir in neuerer Zeit unter vielen andern vorzüglichen Werken auch folgendes Finale aus Mozarts 41ter Sinfonie in C, als Muster einer freien Instrumentalfuge, welche an Kunst und Geschmack mit jeder andern Composition in die Schranken treten kann. Das Schönste ist die ungezwungene Vereinigung des freien Satzes mit dem strengen, und diese Kunst hatte Mozart in seiner Gewalt. Es wird daher jeden Kunstliebhaber darum zu thun sein, den Jdeengang Mozarts kennen zu lernen. Seine erste Jdee war ohnstreitig, ein Kunststück zu machen, bei dem man die kunstreiche Ausarbeitung anfangs nicht ahnen sollte. Er arbeitete anfangs ohne allen Zweifel die fünf Themata, die im letzten Theile vereinigt sind, auch vereinigt aus, und sodann fieng er erst an, jedes besonders durchzuarbeiten und die verschiedenen Schönheiten derselben erst einzeln zu entfalten, wie wir bei näherer Betrachtung desselben zu bemerken Gelegenheit haben werden.

Sein erstes Thema (ein Lieblingsthema von ihm) ist folgendes:

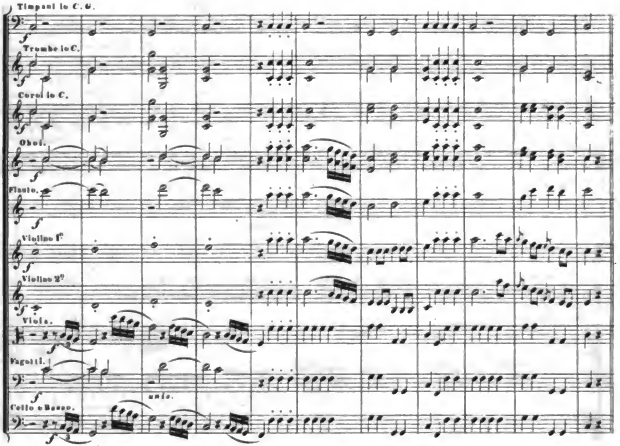


Er wollte es aber anfangs in der Form eines gewöhnlichen Rondo's einführen und fügte noch vier freie Takte hinzu. Die Violinen, die Viola und Bässe fangen nämlich so an:

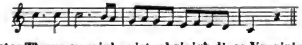


Man kennt aber sogar an diesen vier zugesetzten Takten ebenfalls wieder den Meister, denn der Bass und die Viola, die ihn verstärkt, nahmen die zwei letzten Takte des Thema, nämlich den dritten und vierten Takt, sogleich im fünften und sechsten Takte nach. Nach dieser Halbcadenz erwartet man billig die Wiederholung des Thema und sonach die ganze Cadenz, und so geschieht es auch, aber mit allen Jnstrumenten begleitet und mit einer andern Harmonie, die schon Bindungen enthält. Bevor ich den Meister weiter abschreibe, muss ich bemerken, dass er, gegen die Meinung Marpurgs, die Verdopplung der Stimmen in Octaven stark braucht, was eben so wenig ein Fehler ist als wenn man auf der Orgel mit sechzehnfüssigen, acht- vier- und zweifüssigen Registern zugleich spielt. So verstärken in folgender Stelle in den ersten vier Takten die Viola, die Pauken, Trompeten und Hörner den Bass, die Fagotte und die Flöte die Hoboen, und die zweite Violine die erste mit Octaven. Damit in der Folge nicht mehr darüber gesprochen werden darf, erinnere ich noch dass, weil der Contrabass um eine Octav tiefer klingt, als er auf dem Claviere gespielt klingen würde, es nicht befremden darf, wenn die Fagotte, insofern sie zuweilen Mittelstimmen ausdrücken, diese tiefer als der Bass zu sein scheinen, welches sich sogleich ausgleichen wird, wenn man diesen, wie billig, um eine Octav tiefer denkt. Dass übrigens der Satz im ganzen Finale freier und kühner ist, als in älterer Zeit, bedarf wohl jetzt keiner Entschuldigung mehr, da schon Bach an kühnen Wendungen reich ist, wie die Leser bereits zu bemerken Gelegenheit gehabt haben werden. Nun zu unserer Fortsetzung.

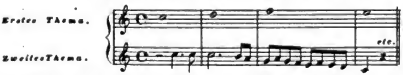
Digitized by Google



Die Violinen nehmen hier das erste Thema in Octaven, und der Bass in Begleitung der Viola nimt die vier Sechzehntheile vom sechsten Takte der vorigen Abtheilung und führt sie mittelst der Versetzung dagegen fort. Die Pauken, Trompeten und Hörner geben nur die Grundtöne an. Die Flöte, die Hoboen und Fagotte machen dagegen einen syncopirten Satz, der in der Folge noch öfters vorkomen wird. In den letzten sieben Takten dieser Abtheilung ist die wiederholte ganze Cadenz als Antwort auf die vorige Halbcadenz enthalten. Nun folgt das zweite Thema mit den Violinen, Hoboen und der Viola im Einklange und mit den Bässen und Fagotten in den tiefern Octaven verstärkt, nämlich:



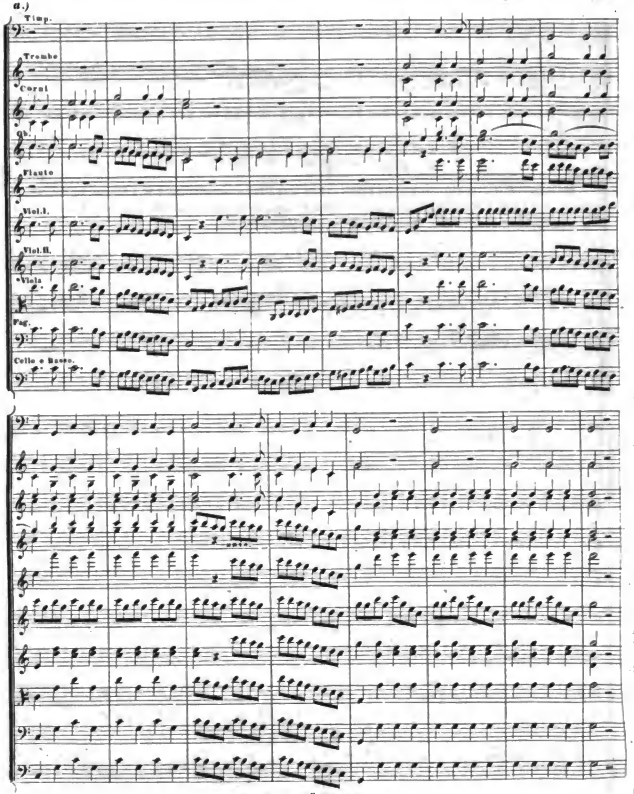
Dass es mit dem ersten Thema vereinbar ist, obgleich diese Vereinigung erst viel später vorgenommen wird, zeigt folgende Gegenüberstellung dieser beiden.



Nun sehen wir die erste Durchführung desselben mit der Begleitung der andern Instrumente, und einen angefügten freien Anhang der wieder mit einer Halbcadenz endet.

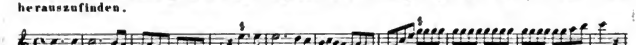
Digitized by Google

a.)

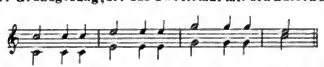


Digitized by Google

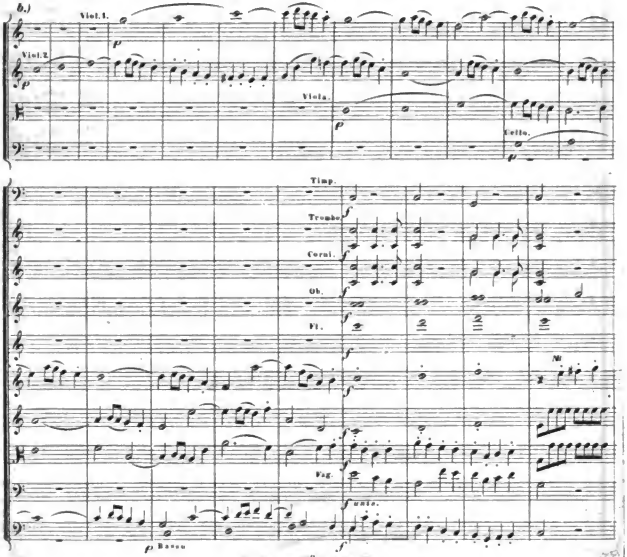
dass diese Durchführung im Anfange folgenden dreistimmigen Canon enthält, ist sehr leicht herauszufinden.



Ihn begleitet folgender Grundgesang, der das zweitemal mit den Bässen und der Viola figurirt wird.

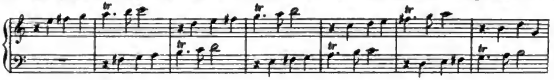


Der Zusatz nach diesem Canon führt, nach Art einer feierlichen Sinfonie, zu der Halbcadenz, die zu der Durchführung des ersten Thema, welche nach Art einer ordentlichen Fuge geschieht, einlenkt. Der Meister fährt nämlich so fort:

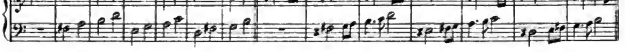


Digitized by Google

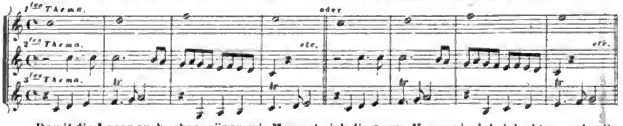
Dass der letzte Takt des Thema eine Veränderung erlitt, macht die Sache anziehender, weil eben die statt der letzten Note des Thema genommene Figur, zwischen den verschiedenen Stimmen, in der Gegenharmonie, nachgeahmt wird. Nachdem der Bass, als fünfte Stime, das Thema genommen, tritt bei der letzten Note desselben wieder die erste Violine, mit den Hoboen im Einklange, mit der zweiten Violine in der Unteroctave und mit der Flöte in der Oberoctave begleitet, mit dem Thema ein. Der Bass hat das Contrathema, welches mit den Fagotten und der Viola grösstentheils in Terzen begleitet wird. Die Trompeten und Waldhörner fangen zu gleicher Zeit mit einer Figur an, die aus den ersten Noten des zweiten Themas hergenommen ist, Die erste Violine fängt am Ende bei *AB* das dritte Thema an, welches vom Basse sogleich im nächsten Takte in der Unteroctave canonisch nachgeahmt wird, nämlich:



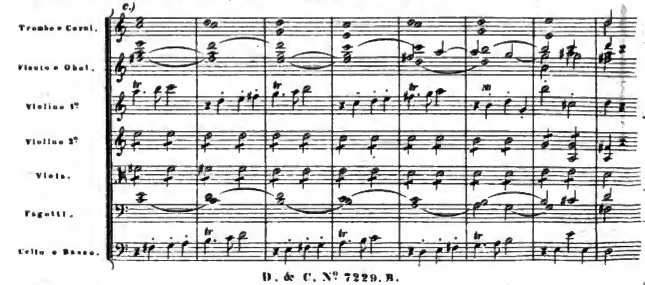
Diejenigen Leser, welchen die Harmonie zwischen diesen beiden Stimmen nicht rein genug vorkomen sollte, belieben sich diese canonische Nachahmung folgenderweise vorzustellen:



Wie dieses dritte Thema mit den beiden vorigen zusammenhängt, zeigt sich aus folgender Vorstellung.

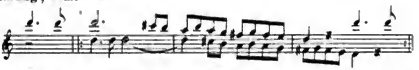


Damit die Leser auch sehen mögen, wie Mozart sich die ganze Harmonie dabei dachte, so schreibe ich alle Stimmen von ihm, von da an, wo zuvor abgebrochen wurde, weiter ab.

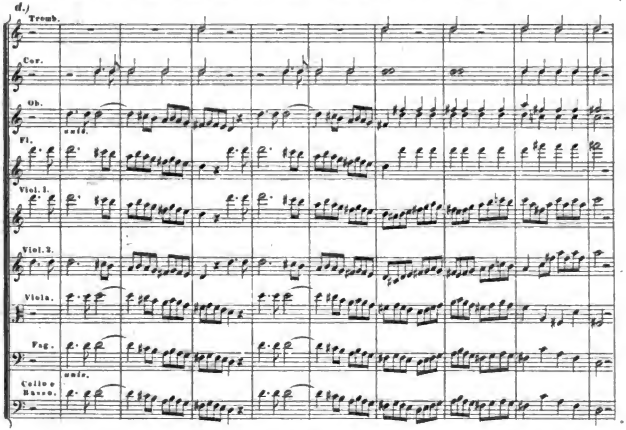


Digitized by Google

Die Figur der ersten Violine bei № ist deswegen merkwürdig, weil sie später in der freien Gegenbewegung vorkommen wird. Nun folgt ein zweiter Canon über das zweite Thema in der Octave im widrigen Taktheile (wenn der *Allabreve*-Takt angenommen wird), in der engen Nachahmung, nämlich:

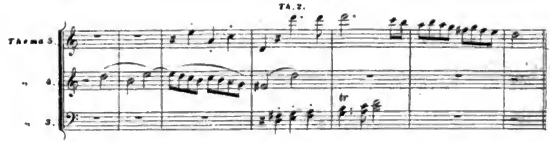


Die Violinen und die Flöte nehmen den Führer, und die Viola, der Bass, die Fagotte und Hoboen den Gefährten; die Hörner fangen ebenfalls die drei ersten Noten desselben Themas an, wodurch wenigstens der Schein entsteht als ob der Canon dreistimmig werden sollte, obgleich er im Grunde nur zweistimmig bleibt. Die hinterherfolgende freie Behandlung des letzten Theiles des Thema, dient als Einleitung zum Folgenden. So sieht es in der Partitur aus:

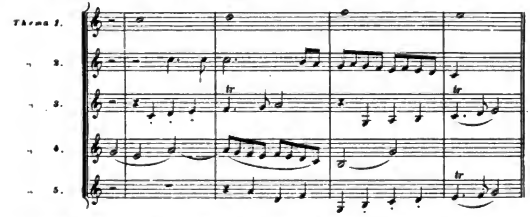


Nun folgt das vierte Thema, welches der Meister hier als Mittelsatz *piano* einführt, bald darauf auch das fünfte, welches in der freien Gegenbewegung schon früher bei dem letzten № gehört wurde. Gleich darauf folgt das dritte Thema in Terzen, die terzenweise mitgehende Stimme ergänzt in der Folge das fünfte Thema. Kaum dass das dritte Thema angefangen, beginnt auch schon das zweite Thema wieder. Aber alles ist so leicht hingestellt, dass der Zuhörer blos an eine Vermischung, nicht aber an die Vereinigung dieser Themas denkt. Hier sind sie:

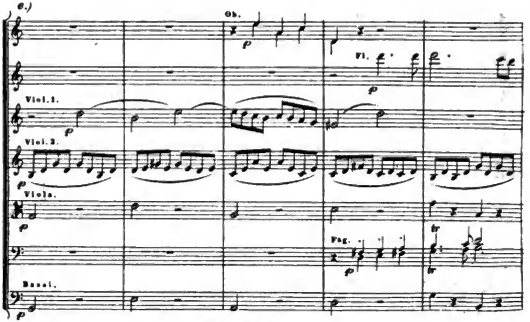
Digitized by Google



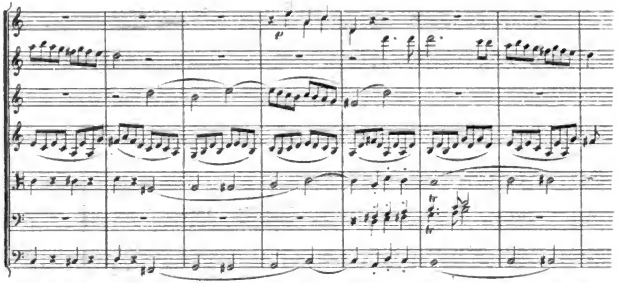
Wie das 4te und 5te Thema mit dem 1sten, 2ten und 3ten zusammenhängen, zeigt folgende Vorstellung.



Aber der Meister, ob er sich gleich alles schon darauf vorbereitet hat, zeigt noch lange diese Verbindung nicht, sondern setzt eine solche Begleitung hinzu, die ganz einfach und anspruchlos erscheint, damit die Themas erst einzeln gut gefasst werden mögen, und der Bau des Stückes überhaupt ans Licht gestellt werde. So sieht es in der Partitur aus

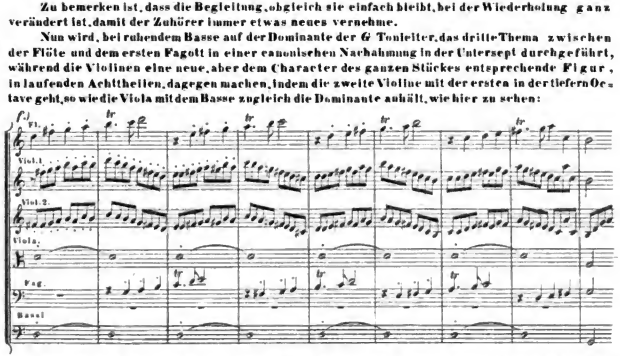


Digitized by Google



Zu bemerken ist, dass die Begleitung, obgleich sie einfach bleibt, bei der Wiederholung ganz verändert ist, damit der Zuhörer immer etwas neues vernehme.

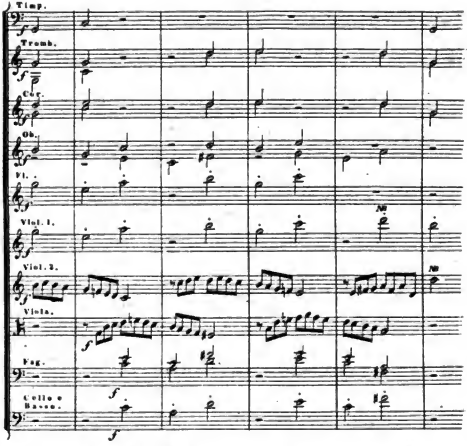
Nun wird, bei ruhendem Basse auf der Dominante der *G* Tonleiter, das dritte Thema zwischen der Flöte und dem ersten Fagott in einer canonischen Nachahmung in der Untersept durchgeführt, während die Violinen eine neue, aber dem Character des ganzen Stückes entsprechende Figur, in laufenden Achttheilen, dagegen machen, indem die zweite Violine mit der ersten in der tiefern Octave geht, so wie die Viola mit dem Basse zugleich die Dominante aushält, wie hier zu sehen:



Nun führt der Meister die drei ersten Noten des vierten Thema zwischen der ersten Violine und dem Basse canonisch durch, und zwar in der Unterquinte, die erste Hoboe geht mit der ersten Violine, mit welcher die Flöte im Einklang geht, in Untersexten, und die zweite Hoboe mit dem Basse, mit welchem der zweite Fagott im Einklang geht, nebst dem ersten Fagott in Oberterzen. Die zweite Violine und die Viola führen dagegen die laufende Figur dieses vierten Thema auf freiere Art durch, indem sie eine der andern in der Versetzung nachmacht. Die Hörner, Trompeten und Pauken fallen nur von Zeit zu Zeit mit harmonischen Tönen ein, wie hier zu sehen:

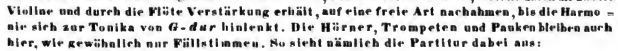
Digitized by Google

9.)



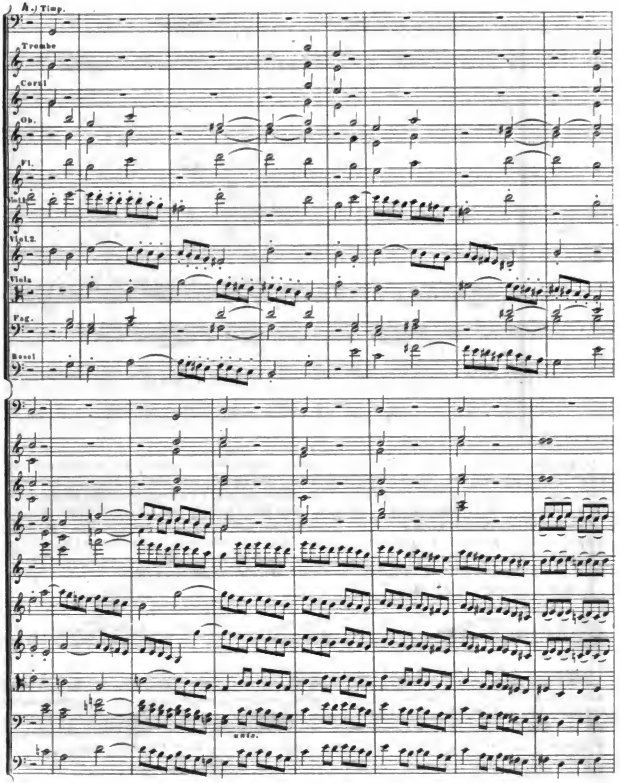
Bei № fängt nun die erste Violine an, mit dem vierten Thema wirklich Ernst zu machen, und es nun ganz durchzuführen; einen halben Takt später fängt die zweite Violine dasselbe in der Unterterce, wieder einen halben später der Bass dasselbe in der Unterdecime, die aber noch um eine Octave tiefer gerückt wird, endlich noch um einen halben Takt später die Viola dasselbe um eine Octave höher als der Bass an, und alle vollführen es nicht nur, sondern wenn es die erste Violine vornenen um eine Terz tiefer beginnt, so folgen sie wieder eben so canonisch nach, und nur das drittemal, obgleich es möglich wäre, den Canon durch die Töne noch weiter zu führen, unterbricht ihn der Meister, um dem Musikstücke in der andern Form genug zu thun.

Hier der Canon in der Hauptstimme:



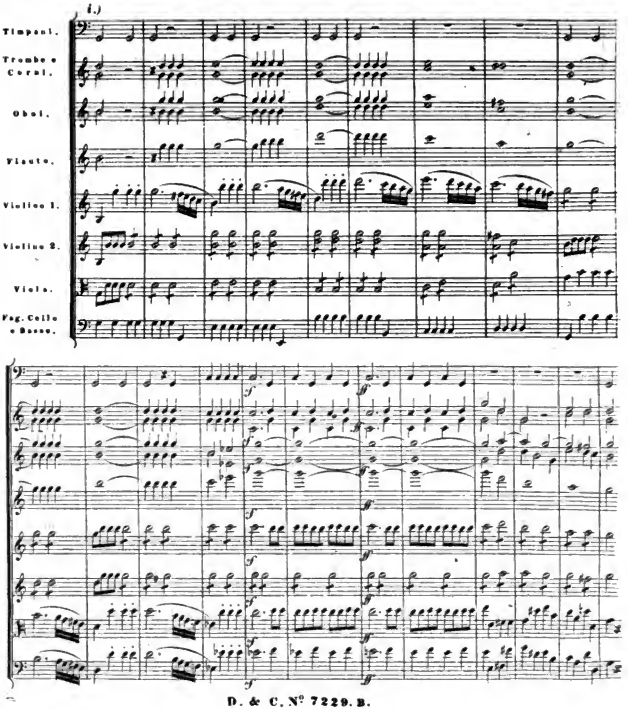
Er nimt nun die laufende Figur von diesem Thema, und lässt sie zwischen dem Bass, welcher durch die Viola und den Fagotten verstärkt wird, und der ersten Violine, welche durch die zweite Violine und durch die Flöte Verstärkung erhält, auf eine freie Art nachahmen, bis die Harmonie sich zur Tonika von *G-dur* hinlenkt. Die Hörner, Trompeten und Pauken bleiben auch hier, wie gewöhnlich nur Füllstimmen. So sieht nämlich die Partitur dabei aus:

Digitized by Google



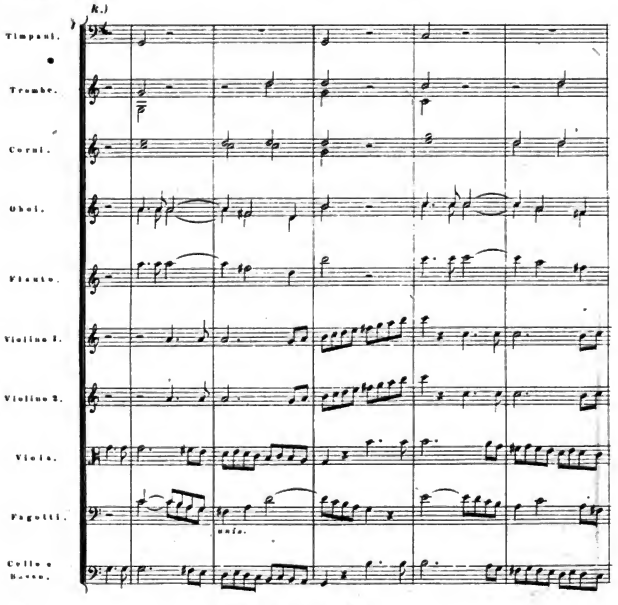
Digitized by Google

Nun nimt der Meister wieder eine Figur auf, die zu Anfange dieses Stückes im 5ten und 6ten, und im 12ten und 14ten Takte gleichsam als Nebensache vorkam, und führt sie mittelst der Verset-zung bis zur Cadenz in *G* durch. Nun ergreifen diese Figur, die erst in der ersten Violine vorkam, der Bass und die Fagotte, durch die Viola in der höhern Octave verstärkt, um, nach einigen Modula-tionen zur Cadenz in *G* zu kommen, wie man hier sehen kann:

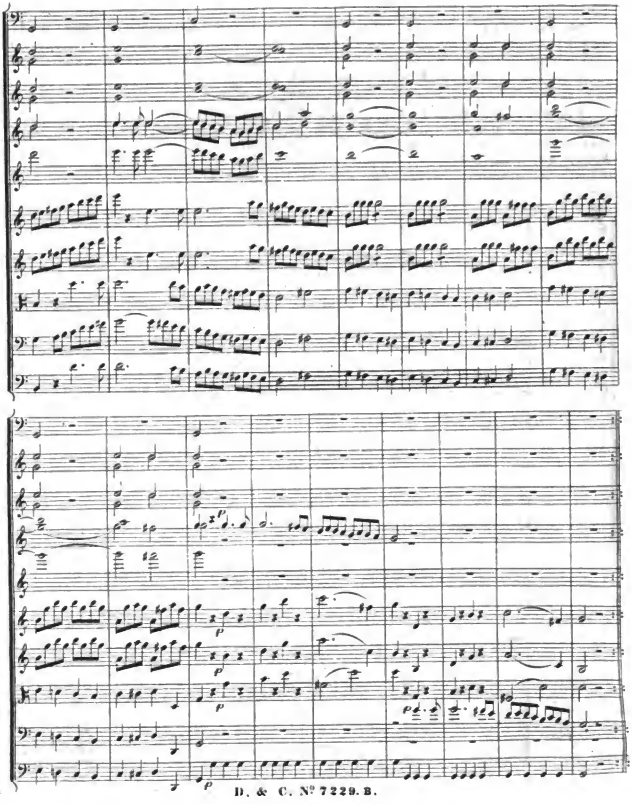


Digitized by Google

Nun tritt der Bass und die Viola mit dem zweiten Thema dreimal nacheinander aber jedesmal um eine Terz höher ein, und jedesmal fangen die Violinen um eine Secund höher im nächsten Takte dasselbe an, führen es aber auf eine freie Weise, die doch viel Ähnlichkeit mit ihm hat, weiter fort. Noch um einen halben Takt früher als die Violinen nehmen die Hoboen und die Flöte jedesmal die ersten drei Noten desselben, und machen hernach, wie die Fagotte, einen freien Contrapunkt dagegen. Hinterdrein wird eine rauschende Cadenz angefügt, und zuletzt bei einem Orgelpunkt auf der Tonika von *G-dur*, kömt dieses nämliche zweite Thema zuerst mit der ersten Hoboe, dann mit dem ersten Fagotte, bei schwacher und einfacher Begleitung der Streichinstrumente nocheinmal zum Vorschein, womit der erste Theil schliesst, wie hier zu sehen:



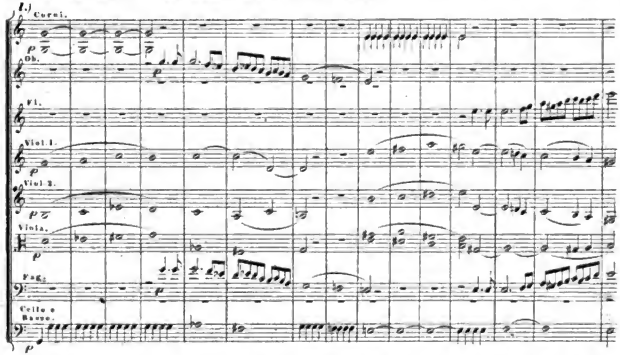
Digitized by Google



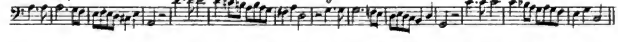
Digitized by Google

Der zweite Theil beginnt in den beiden Violinen wieder mit dem ersten Thema in Sexten, nämlich so:

Der Bass und die Hörner halten inzwischen die Dominante von *C-moll*, gleich darauf ergreifen die erste Hoboe und der erste Fagott das zweite Thema, und mit einem Zwischentakte in *Unisono* lenkt sich dann die Modulation von der Dominant der *C-moll* Tonleiter in jene von *A-moll*. Gleich darauf tritt abermals das erste Thema ein, während die Hörner und der Bass die Dominant von *A-moll* halten, worauf die Flöte und der erste Fagott das zweite Thema in der Gegenbewegung ergreifen. Bis dahin sieht die Partitur so aus:

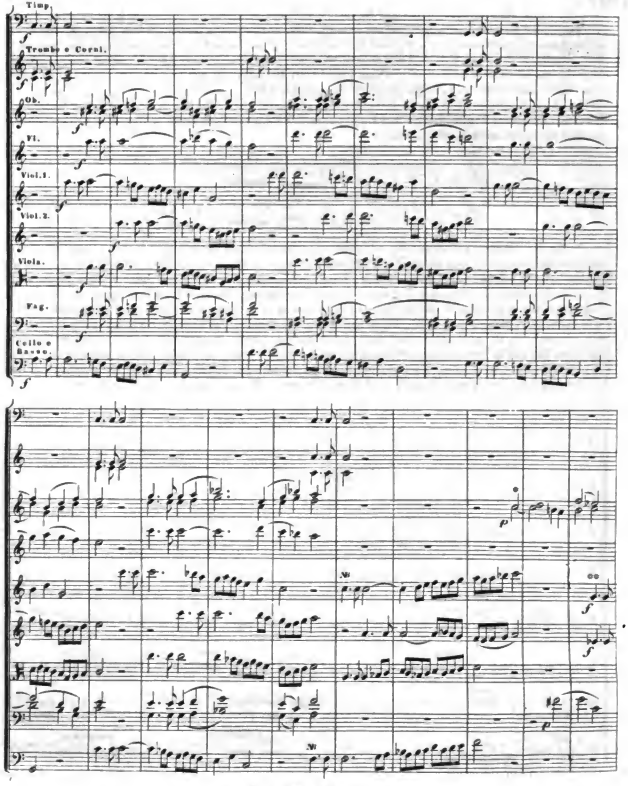


Nun gestaltet sich das zweite Thema, indem es gegen das Ende etwas verändert ist, zu einem Canon durch die Töne zwischen dem Basse und der ersten Violine, wie hier in der Hauptstime zu sehen ist:



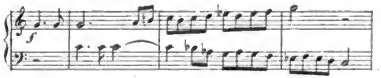
Die erste Violine tritt nämlich am bemerkten Orte eine Decima Quinta höher ein, und folgt auch jederzeit bei der Versetzung des Canons in diesem Intervalle nach. Die Viola, die noch um einen halben Takt später eintritt, verkürzt jederzeit das Thema und macht einen freien Zusatz. Die zweite Violine, die wieder um einen halben Takt später eintritt, verkürzt es noch mehr. Die Flöte, die Fagotte und die Hoboen verstärken den Eintritt der Viola, und machen dann einen freien Zusatz, und die Hörner, Trompeten und Pauken verstärken immer blos den Eintritt des Basses und pausiren sodann, wie man folgendermassen in der Partitur sieht.

Digitized by Google



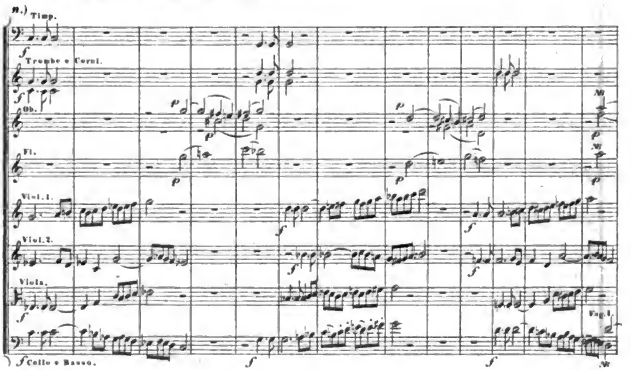
Digitized by Google

Bei dem 𝄋 ergreift zuerst der Bass, und sogleich hinterdrein die erste Violine dieses zweite Thema in der Gegenbewegung mit einer canonischen Nachahmung in der Oberdnodez. Die Viola verstärkt den Eintritt der ersten Violine und geht zuletzt mit dem Basse im Einklange. Die zweite Violine, die noch um einen halben Takt später eintritt, geht bald in eine freie Nachahmung über. Bei e beginnt die erste Hoboe das erste Thema, aber mit Verkürzung des Anfangs und mit beschleunigtem Ende, mit einer kühnen Begleitung der zweiten Hoboe und des ersten Fagottes, *piano*, und bei so beginnt die erste Violine wieder im *forte* das zweite Thema in der widrigen Bewegung, welches der Bass einen halben Takt später in der Unterquinte, aber in der eigentlichen Bewegung canonisch nachmacht, nämlich:



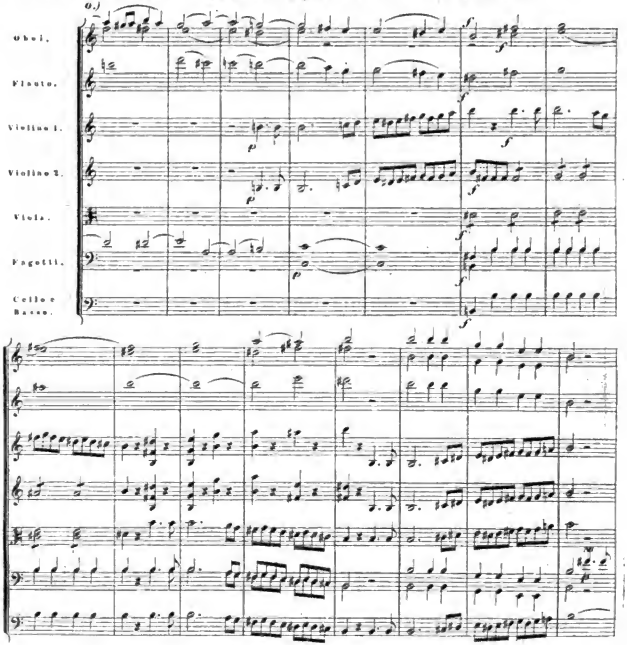
Mit der letzten Bassnote tritt abermals das erste Thema auf solche Art, wie eben vorher, aber um eine Quinte höher, und darum jetzt mit der Flöte ein, welche mit den beiden Hoboen auf ähnliche Weise wie zuvor begleitet wird. Mit der letzten Note desselben tritt der Bass wieder *forte* mit dem zweiten Thema in der Gegenbewegung, von der ersten Violine in derselben Bewegung sogleich verfolgt, ein. Diese beiden so wie die beiden freieren Mittelstimmen verhalten sich nun in *G-moll* so, wie vorher bei 𝄋 in *F-dur*. Die Flöte und Hoboen nehmen jetzt das erste Thema in *D-moll* so, wie sie es vorher in *G-moll* hatten. Mit der letzten Note desselben tritt wieder die erste Violine mit dem zweiten Thema in der widrigen Bewegung ein, welches der Bass abermals in der Unterquinte, aber in der eigentlichen Bewegung, um einen halben Takt später canonisch nachmacht. Diese beiden, so wie die beiden freieren Mittelstimmen verhalten sich nun in *D-moll* so, wie zuvor in *C-moll*.

In der Partitur sieht dieses so aus:



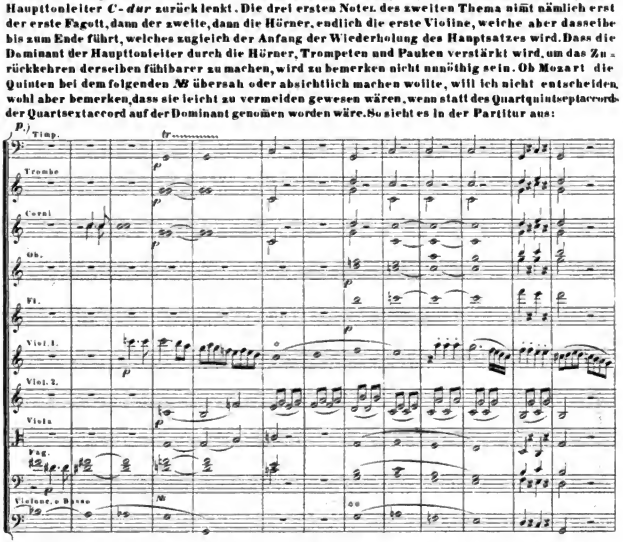
Digitized by Google

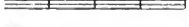
Bei № ergreift die Flöte das erste Thema zum drittenmale, und nun in *A-moll*, begleitet von den beiden Hoboen und dem ersten Fagott. Während nun die Modulation nach *E-moll*, und zwar zu einer Halbcadenz hingelenkt wird, beginnen die beiden Violinen das zweite Thema in der Gegenbewegung; gleich darauf, bei angehaltener Dominant im Basse, erscheint es in der ersten Violine in der eigentlichen Bewegung, indem es mit einer Harmonie begleitet wird, welche die Halbcadenz in *E-moll* zum zweitenmal zum Vorschein bringt. Sie erscheint zum drittenmal nachdem der Bass, die Fagotte und die Viola das zweite Thema nehmen, und zum viertenmale wenn es von allen Streichinstrumenten in der widrigen Bewegung genommen wird, wie hier zu sehen:



Digitized by Google

Bei *Ab* beginnt nun ein chromatisch enharmonischer Gang, der, wieder alles Vermuthen, in die Haupttonleiter *C-dur* zurück lenkt. Die drei ersten Noten des zweiten Thema nämlich erst der erste Fagott, dann der zweite, dann die Hörner, endlich die erste Violine, welche aber dasselbe bis zum Ende führt, welches zugleich der Anfang der Wiederholung des Hauptsatzes wird. Dass die Dominant der Haupttonleiter durch die Hörner, Trompeten und Pauken verstärkt wird, um das Zurückkehren derselben fühlbarer zu machen, wird zu bemerken nicht nöthig sein. Ob Mozart die Quinten bei dem folgenden *Ab* übersah oder absichtlich machen wollte, will ich nicht entscheiden, wohl aber bemerken, dass sie leicht zu vermeiden gewesen wären, wenn statt des Quartquintseptaccords der Quartsextaccord auf der Dominant genommen worden wäre. So sieht es in der Partitur aus:

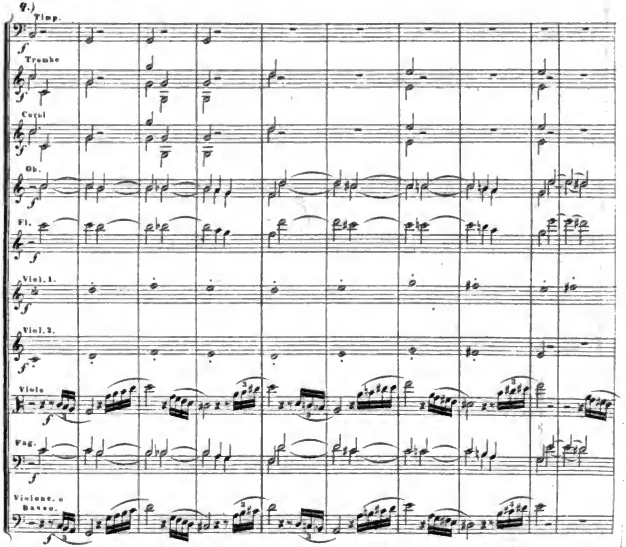


Dass von dem Zeichen *a* an, die ersten acht Takte dieses Stücks wiederholt werden, und dass eben da das erste Thema eintritt, ist leicht zu bemerken, dass aber bei dem Zeichen *oo* die vier Noten des ersten Thema nicht blos ungefähr, sondern in der rückgängigen Bewegung canonisch nachgeahmt sind, möchte vielleicht auf den ersten Blick nicht sogleich auffallen. Liest man nämlich die vier Noten:  im Basschlüssel rückwärts, so kömmt das heraus, was bei dem Zeichen *oo* steht. Der erste Fagott macht übrigens, da er eine Terz höher mitgeht, die halben und ganzen Töne der ersten Violine im Rückgange genau nach. Die Verdopplungen durch Octaven werden wohl keiner besondern Entschuldigung bedürfen.

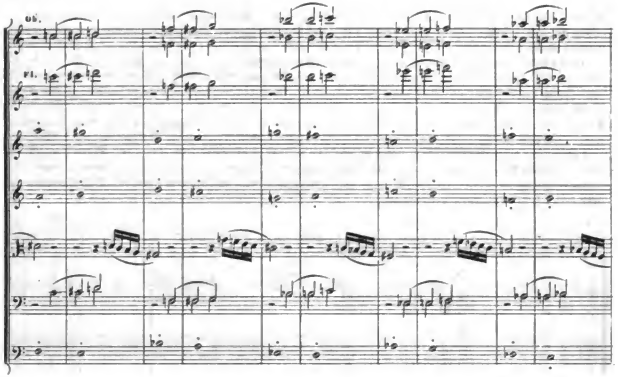
Jetzt aber, wo es anfangs scheint, es werden die folgenden Takte auch so, wie im ersten Theile ausfallen, wird die dem ersten Thema dort entgegengesetzte Harmonie, mit diesem selbst, mittelst

Digitized by Google

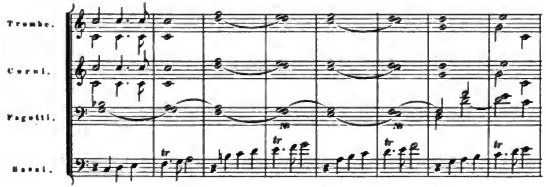
der Versetzung, auf mannigfache Weise durchgeführt. Die erste Violine beginnt nämlich das erste Thema dreimal, und fängt bei der Wiederholung immer um einen Ton höher an. Dieersten beiden Male begleitet sie die zweite Violine in der untern Octave, das dritte Mal aber weicht diese letztere ab, und macht es in der canonischen Nachahmung um eine Quint tiefer nach, dafür verlässt die erste Violine das Steigen mit dem Thema, und macht es nun wieder zweimal um einen Ton tiefer, was von der zweiten Violine alle beiden Male nachgeahmt wird. Die Flöte, die Hoboen und Fagotte führen die Rückungen durch, und die Bässe und die Viola führen die Figur, die sie auch im ersten Theile an diesem Orte hatten, anfangs vereint durch, später hält sich der Bass einigemal an die zwei letzten Noten des ersten Thema, die er jederzeit in Unterterzen mitmacht, während die Viola von Zeit zu Zeit ihre frühere Figur hören lässt. Die rückende Figur der genannten Blaseinstrumente ändert sich zugleich, indem sie nun, statt zu fallen, chromatisch steigt. Die Hörner, Trompeten und Pauken sind nur Füllstimmen, wie man hier in der Partitur sehen wird.



Digitized by Google



Nun tritt wieder das dritte Thema im Basse ein, und die erste Violine macht mit ihm einen Canon in der Obersext. Hier muss aber eine Bemerkung wegen dem zweiten Fagott gemacht werden, weil er, als blosse Füllstimme, gegen den Bass, wenn dieser auch um eine Octav tiefer gedacht wird, immer noch zu tief als Mittelstimme steht. Dann kömt noch dass er (der 2te Fagott) nicht allein mit der Flöte, was die Sache noch auffallender macht, in weit abstehenden Octaven fortschreitet, sondern überdies mit den Hörnern und Trompeten in einem Verhältniss steht, welches noch übler als offenbare Octaven ist, nämlich:

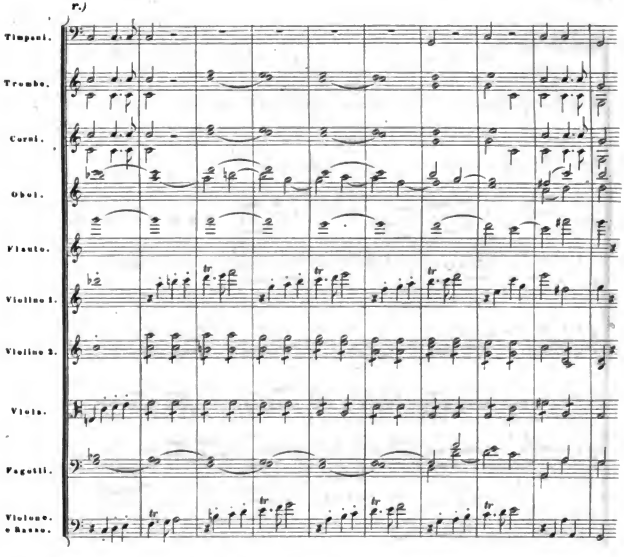


Dieses Versehen des Autors soll aber keine Aufmunterung zu Fehlern sein.

In der Partitur sieht dieser Satz, nebst zwei folgenden Takten, welche die Halbcadenz bilden, so aus:

D. & C. N.° 7229. B.

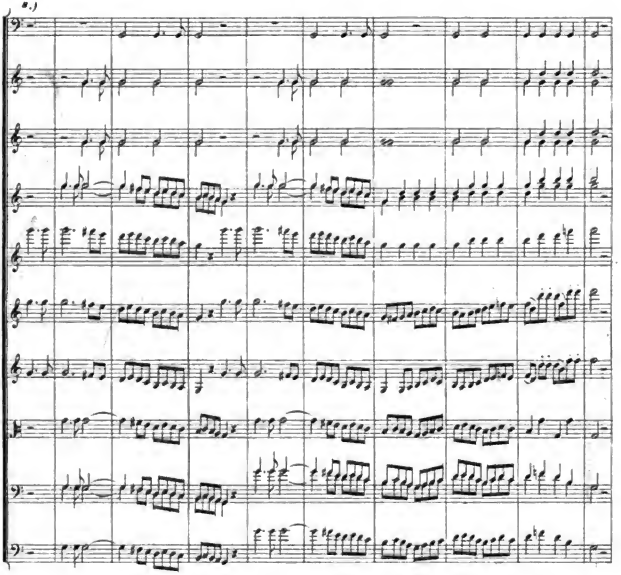
Digitized by Google



Dass in den zwei ersten und zwei letzten Takten dieses Satzes die Hörner, Trompeten und Pauken an das zweite Thema erinnern, darf nicht unbemerkt bleiben.

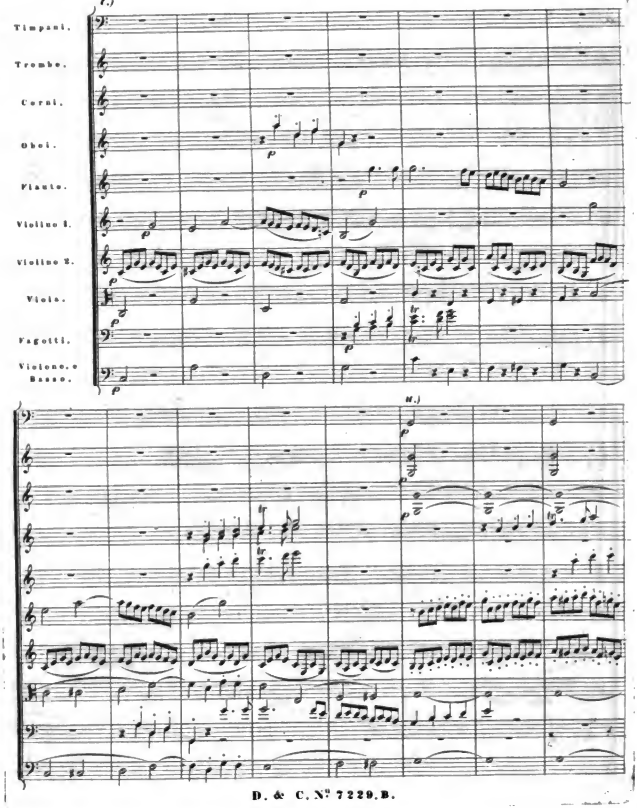
Nun tritt das zweite Thema wieder als Canon in der Unteroctave zwischen der ersten Violine und dem Bass mit Kraft ein, indem erstere mit der zweiten Violine in der Unteroctave und mit der Flöte in der Oberoctave, der Bass aber mit den Fagotten und der Viola in der Oberoctave und mit den Hoboen in der zweiten Oberoctave verstärkt wird. Da die Hörner und Trompeten noch einen halben Takt später mit den drei ersten Noten dieses Thema's eintreten, und noch später die Pauke dieselben drei Noten hören lässt, so gewinnt es fast den Schein als wenn der Canon vierstimmig werden sollte, obgleich es übrigens gar nicht angeht. Nachdem sich dieser Canon noch einmal wiederholt hat, was nur deswegen möglich ist, weil er die Eigenschaft eines unendlichen Canons hat, wird, mittelst einer aus dem letzten Theile des Canons entsprungenen Figur, ein kleiner Anhang und dann ein Abschnitt gemacht, der auf den Mittelsatz führt, der im ersten Theile in *G-dur* war, und nun, der Ordnung wegen, in *C* sein muss. Dieser Satz sieht in der Partitur so aus:

Digitized by Google

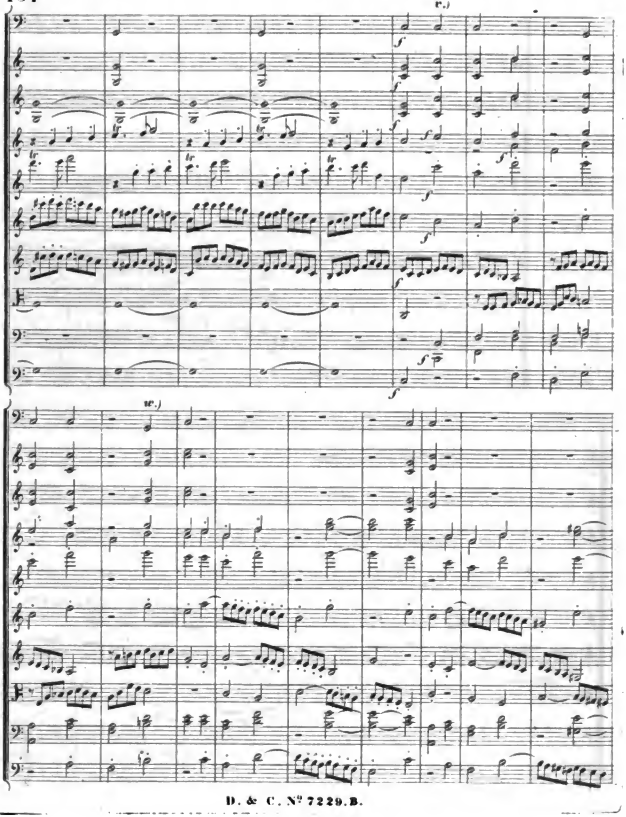


Wie die Form der Sinfonie es fordert, so komt nun derselbe Mittelsatz, der im ersten Theile in der Tonart der Dominante war, nun in der Haupttonart vor. Die Leser belieben nun folgende Sätze, als: den bei *f)* mit jenem bei *e)*, den bei *u)* mit jenem bei *f)*, den bei *w)* mit jenem bei *g)*, den bei *w)* mit jenem bei *h)*, den bei *x)* mit jenem bei *i)*, und den bei *z)* mit jenem bei *k)* zu vergleichen. Die kleinen Veränderungen, die hiebei vorkommen, werden den Lesern schon der Instrumentirung wegen interessant sein. Alle Sätze von *f)* bis *z)* folgen nun, da hiebei nichts wichtiges Neues vorkomt, in einer ununterbrochenen Ordnung nacheinander.

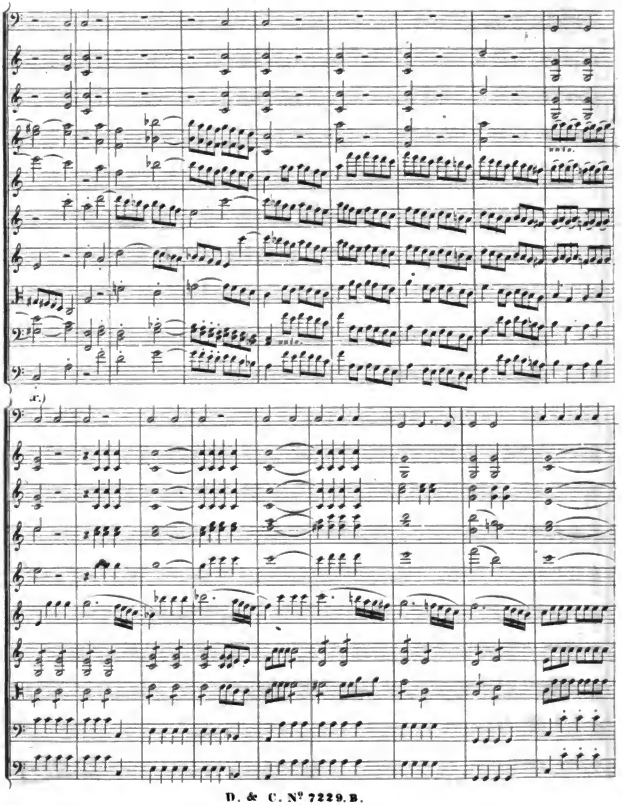
Digitized by Google



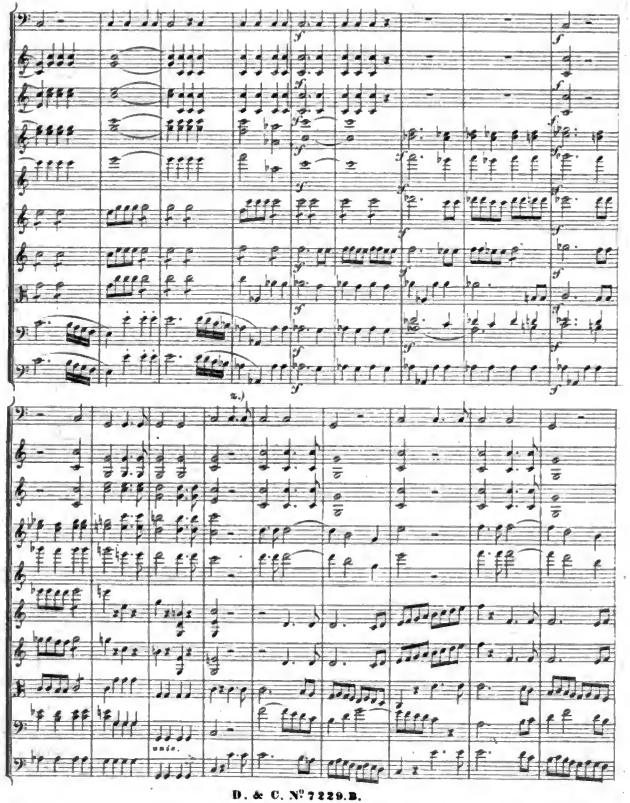
Digitized by Google



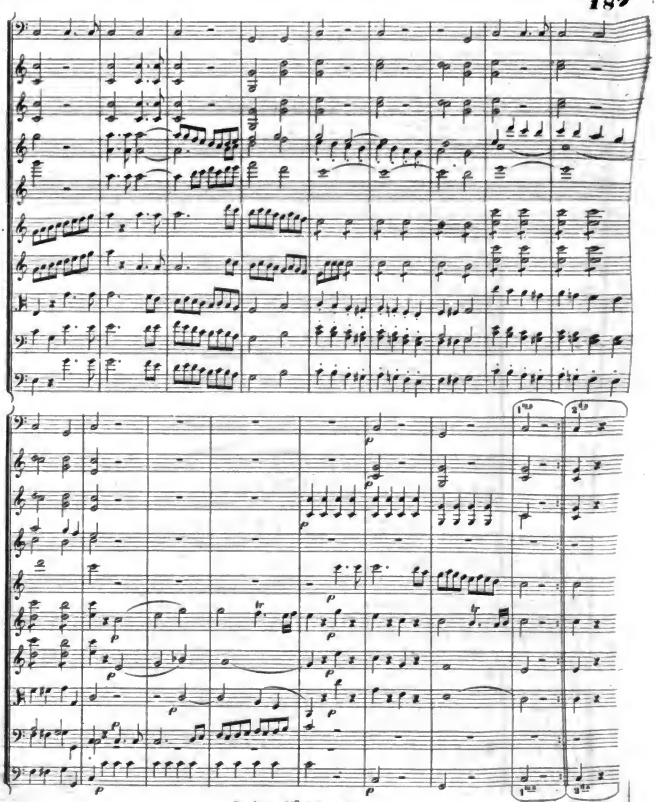
Digitized by Google



Digitized by Google



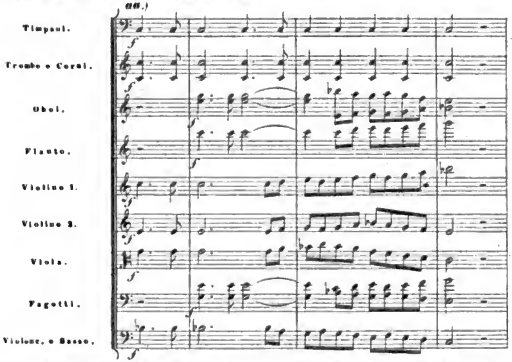
Digitized by Google



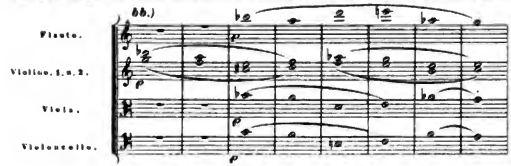
Digitized by Google

Nun, nach der Wiederholung des zweiten Theils fangen die erste Violine und der Bass das zweite Thema zugleich, dieser in der eigentlichen und jener in der widrigen Bewegung an, jedoch mit einer kleinen Veränderung nach den drei ersten Noten, nämlich so:

Diesen Eintritt verstärken die zweite Violine und die Viola in derselben Bewegung auf eine freiere Art. Die Hörner, Trompeten und Pauken die ebenfalls zugleich anfangen, wiederholen die drei ersten Noten desselben, um, weil die Flöte, die Hoboen und Fagotte um einen halben Takt später das Thema anfangen, den Schein zu erreichen, als ob das Thema gleich dreimal hintereinander eintrete. So sieht nämlich die Partitur dabei aus:

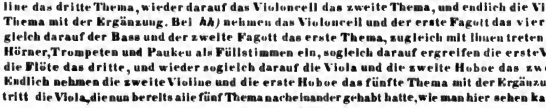


Darauf beginnen die beiden Violinen das erste Thema (*piano*) in der freien Gegenbewegung in Terzen, und wiederholen es sogleich darauf um einen Ton tiefer. Die Viola und das Violoncell ahmen es ebenfalls in Terzen mitsammen nach. Die Flöte verstärkt hiebei die Viola in der Oberoctave, wie hier zu sehen:



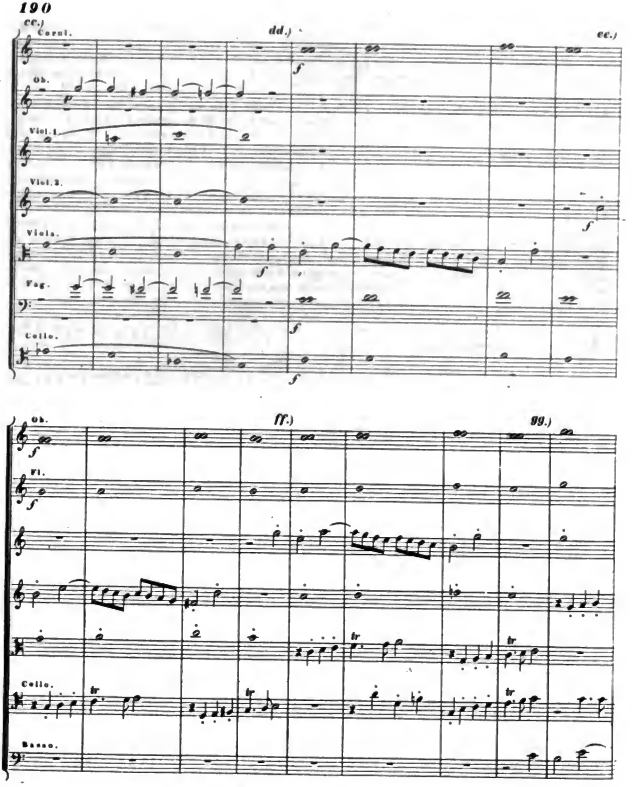
Digitized by Google

Nun nimt die erste Violine dieses Thema bei *cc)* in der eigentlichen Bewegung, die erste Hoboe und der erste Fagott aber den syncopirten Satz der gleich anfangs vorkam, aber etwas verlängert. Die zweite Violine, die Viola und der Bass sind dabei blosse Füllstimmen. Kaum dass die erste Violine dieses erste Thema vollendet hat, ergreift die Viola bei *dd)* das vierte Thema mit Kraft, und weil sogleich darauf das Violoncell, die Fagotte und die Hörner das erste Thema energisch ergreifen, so kündigt sich hier der Anfang der eigentlichen Fuge an. Bei *ee)* nimt die zweite Violine das vierte Thema, gleich darauf die Viola, die Hoboen und die Flöte das erste Thema, und sogleich darauf das Violoncell das dritte Thema. Bei *ff)* nimt die erste Violine das vierte Thema, gleich darauf die zweite Violine, die Hoboen und die Flöte das erste Thema, und gleich darauf die Viola das dritte Thema. Gleich darauf übernimt das Violoncell auch das fünfte Thema, welches durch Oberterzen des dritten Thema ergänzt wird. Bei *gg)* nimt der Contrabass das vierte Thema, gleich darauf die erste Violine, die Hoboen und die Flöte das erste Thema, wieder sogleich darauf die zweite Violine das dritte Thema, wieder darauf das Violoncell das zweite Thema, und endlich die Viola das fünfte Thema mit der Ergänzung. Bei *hh)* nehmen das Violoncell und der erste Fagott das vierte Thema, gleich darauf der Bass und der zweite Fagott das erste Thema, zugleich mit ihnen treten auch die Hörner, Trompeten und Pauken als Füllstimmen ein, sogleich darauf ergreifen die erste Violine und die Flöte das dritte, und wieder sogleich darauf die Viola und die zweite Hoboe das zweite Thema. Endlich nehmen die zweite Violine und die erste Hoboe das fünfte Thema mit der Ergänzung. Bei *ii)* tritt die Viola, die nun bereits alle fünf Thema nacheinander gehabt hatte, wie man hier sehen kann.

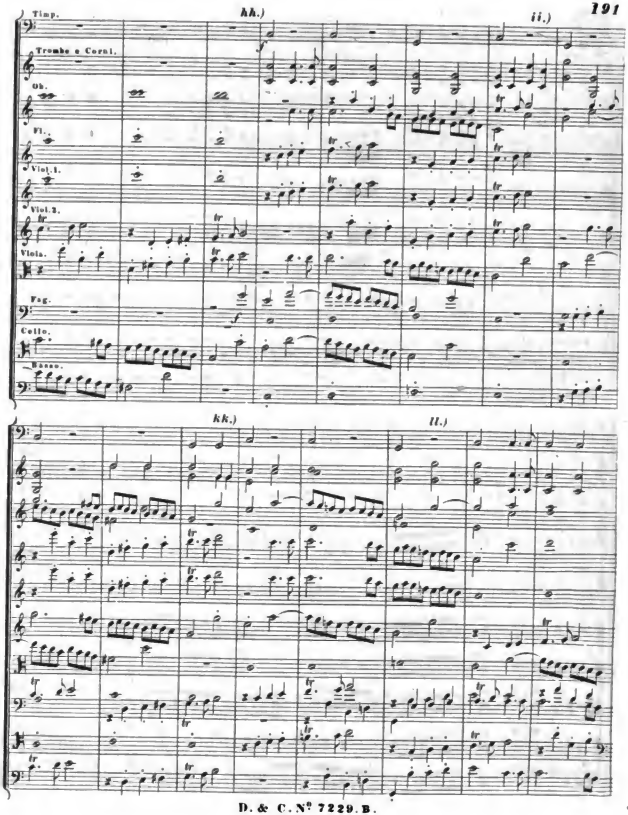


mit Begleitung der zweiten Hoboe wieder mit dem vierten Thema ein, gleich darauf nimt das Violoncell, das ebenfalls schon alle fünf Thema nach einander hatte, wie man in der Partitur sehen kann, wieder das erste Thema in Begleitung des ersten Fagotts. Sogleich darauf ergreift der Bass in Begleitung des zweiten Fagotts das dritte Thema, und wieder sogleich darauf die zweite Violine in Begleitung der ersten Hoboe das zweite Thema. Endlich nimt die erste Violine in Begleitung der Flöte das fünfte Thema mit der Ergänzung. Bei *kk)* nimt die zweite Violine, die nun bereits auch alle fünf Thema, in derselben Ordnung wie die Viola, nacheinander gehabt hatte, in Begleitung der ersten Hoboe wieder das vierte Thema. Gleich darauf ergreift die Viola mit der zweiten Hoboe im Einklange das erste Thema. Sogleich darauf erscheinen das Violoncell und der erste Fagott mit dem dritten Thema, und wieder sogleich darauf ergreifen die erste Violine und die Flöte das zweite Thema. Endlich nimt der Bass in Begleitung des zweiten Fagotts das fünfte Thema. Bei *ll)*, wo die Viola noch die vorletzte Note des ersten Thema hat, kann dieselbe Note auch als die erste, und die nachfolgende Note, die die letzte des ersten Thema bildet, auch als die zweite Note des vierten Thema, das darauf in der Ergänzung folgt, angesehen werden. Gleich darauf nimt die erste Violine, die bereits alle fünf Thema, in derselben Ordnung wie die Viola, nacheinander hatte, wieder das erste Thema. Sogleich darauf nimt die zweite Violine das dritte Thema auf, und wieder sogleich darauf der Bass und der zweite Fagott das zweite Thema. Endlich nimt das Violoncell und der erste Fagott das fünfte Thema, aber statt es, wie oben, durch Oberterzen des dritten Thema zu ergänzen, vereinigen sie sich mit dem Bass und den zweiten Fagott, womit der Meister die eigentliche Fuge, nachdem der Bass, in der nämlichen Ordnung wie die zweite Violine, alle fünf Thema, so wie jede der vier übrigen Hauptstimmen, nacheinander hatte, schliessen wollte, um wieder zum freien Satze, der die Sinfonieform aufrecht erhält, zurückzukehren. Bei *mm)* erscheint nämlich wieder dasselbe, was man vom dreizehnten Takte vom Anfange angezählt, bis zum 29ten gesehen hat. Statt aber wie dort zu einer Halbcadenz, führt er hier bei *nn)* den vollkommenen Schluss herbei, bei welchem der Accord der Tonika sich noch 5 Takte lang rauschend hören lässt.

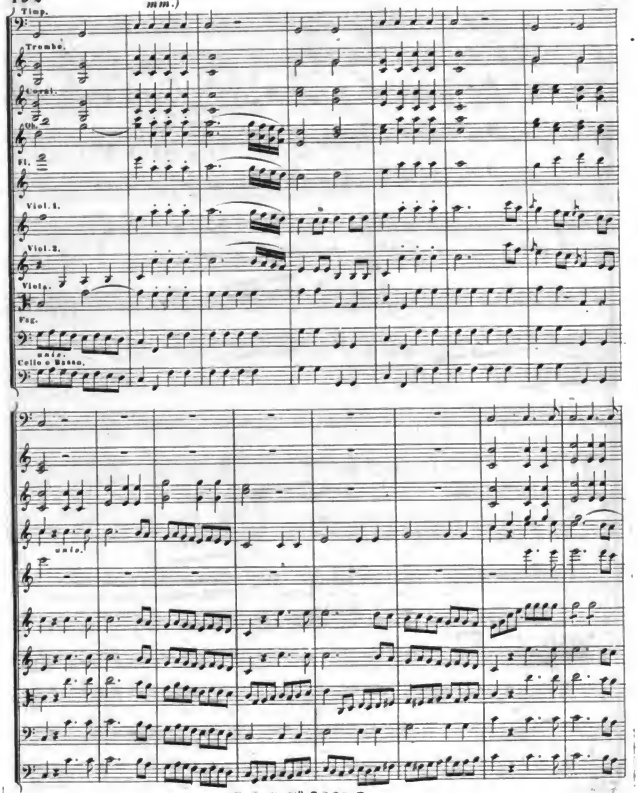
Digitized by Google



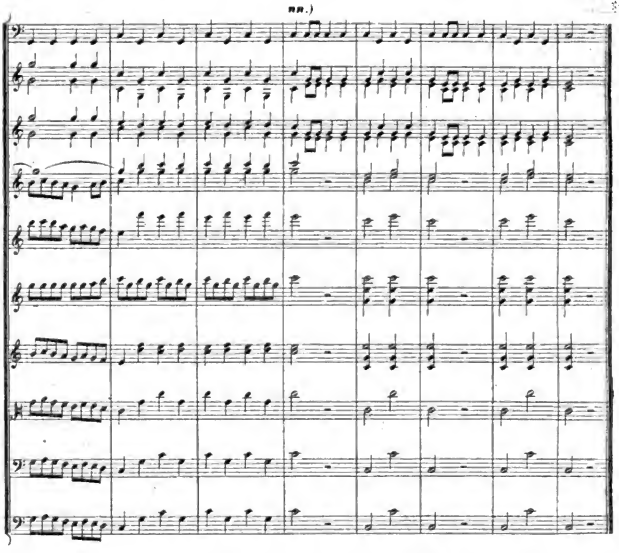
Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google



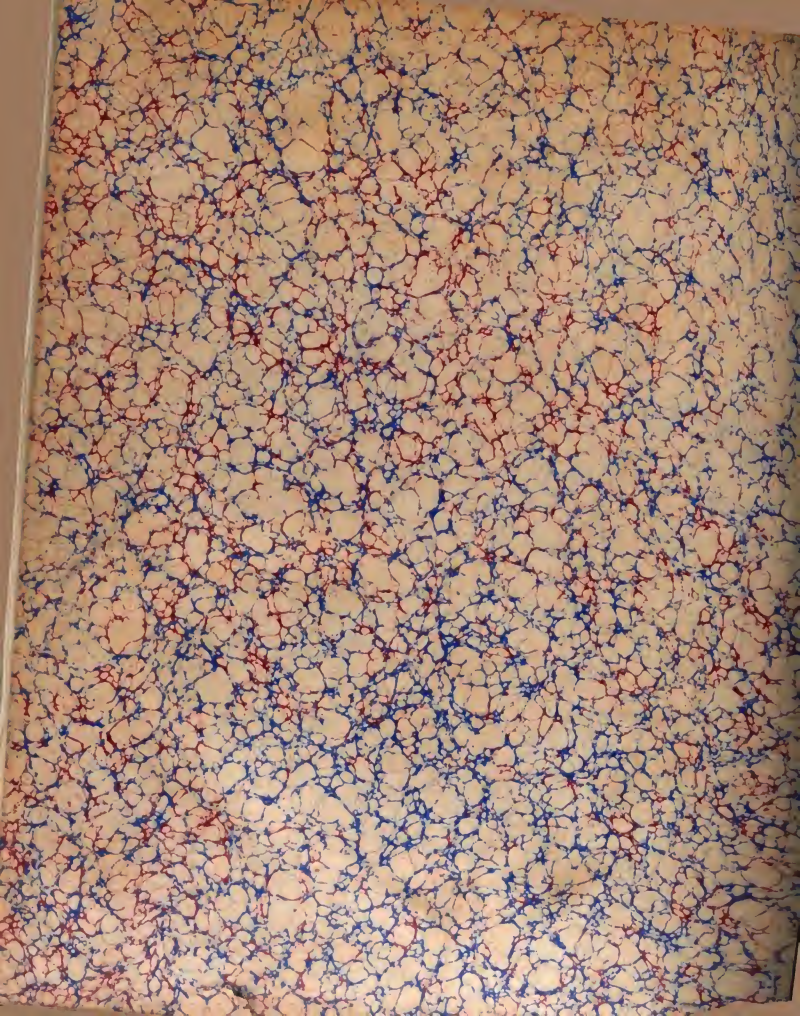
Mozart lieferte hier, wie in so manchen seiner Compositionen den Beweis, dass der Contrapunkt, die Fuge und der Canon nicht allein bei ernsten, sondern auch mit grösstem Vortheile bei heiteren Compositionen angewandt werden könne. Dass er seinen Zweck vollkommen erreichte, ist daraus leicht abzunehmen, dass dieses Stück fast bei jeder Aufführung, trotz seiner ziemlich bedeutenden Länge, wiederholt werden musste, weil auch die Nichtkenner davon auffallend ergriffen wurden. Dass er einen ähnlichen Plan bei vielen seiner Meisterwerke befolgte, werden diejenigen, die dieselben mit Aufmerksamkeit studieren, bald finden.

ENDE.

en. Joh. Diem.

D. de C. № 7229. B.

BSB MÜNCHEN

Digitized by Google

Digitized by Google